THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars04unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

MED MUSEETS TAK

TIL

Hr. Lensgreve Mogens Krag-Juel-Vind-Frijs

Karl Madsen

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

FJERDE BIND

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI
1917

N
1915
A1
v. 4

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INDHOLD

KARL MADSEN: Tilvæksten i Museets Repræsentation for Marstrand 1
FRANCIS BECKETT: Brændtlersfigurer af den ældre Quellinus 29
KARL MADSEN: Malerisamlingen paa Gaunø 35
O. ANDRUP: Et Par hidtil ukendte Frederik III Portraiter 67
MARIO KROHN: En italiensk Madonna i Kunstmuseet 76
KARL MADSEN: Uanvendte Blicher-Illustrationer af Hans Smidth 81
CARL V. PETERSEN: Impressionisme 91
KARL MADSEN: Gaver til Maleri- og Skulptursamlingen 105
G. FALCK: Ingeniør Rumps Gave til Kobberstiksamlingen 122
CHR. BLINKENBERG: Søvn og Død, det antikke Motiv i Thorvaldsens Relief Natten 131
H. C. ANDERSEN og LORENZ FRØLICH: Uddrag af en Brevveksling 155
KRISTIAN ZAHRTMANN 168
TYGE MØLLER 169
VICTOR P. CHRISTENSEN: Nordmandsdalen og dens Figurer 171
— Carl W. Schnitler: Norske Haver 173
— Carl W. Schnitler: Italiensk Renæssance og Barock ... 175
F. BECKETT: Claus Berg 176
G. F.: Et Billede af Horatius Paulyn 179
Mindre Meddelelser 181
Fortegnelse over Illustrationerne 182
Register over Kunstnernavne 185

Et Uheld paa Kilderejsen. Gave fra Fru A. C. Achen.

TILVÆKSTEN I MUSEETS REPRÆSENTATION FOR MARSTRAND

I

En lille, 1915 til Museet af Fru A. C. Achen skænket Skitse af Marstrand fremstiller en dramatisk Afbrydelse paa en Køretur til Dyrehaven. Et Selskab af Københavnere har paa Grønlandsplads eller udenfor Nørreport lejet en Holstenskvogn for at tilbringe en glad Dag i den sommergrønne Skov. Der er »fire pæne Kavallerer« ligesom i Rantzaus berømte Vise til Kragelunds Klinkevals-Toner. De to Damer minder om Chiewitz' knibske Cloris og tykke Therese, men Selskabet er agtværdige Smaaborgere, der medfører et lille Barn. Da Vognen paa Strandvejen nærmer sig Broen over en Grøft, skræmmes Hestene af en Pæl og sætter afsted i vild Fart. Den blege Forfærdelse griber Passagererne; forgæves strammes Tømmerne af den uduelige Kusk. En Ulykkelig griber kramp-

agtigt fat om hans Skuldre, en anden klamrer sig til den slingrende Vogns Sidefjæl, beredt til at ofre sine hvide Sommerbukser for at slippe ned paa Jorden. En trind Kvinde daaner paa Bagsædet som en knækket Rose i Armene paa en Kavaller, der stirrer frem for sig med en Tragedie-Helts dystre Blik, men værst faren er en søndagspyntet Skøn-Jomfru, der i sansesløs Angst har villet springe af, thi hendes Kjole hænger fast, saa hendes bare Knæ skimtes over de hvide Strømper. Ubarmhjærtigt bortfører Blæsten, der jager Skyerne afsted over Øresund og ophvirvler Vejens Støv, en Herrehat, et Tørklæde og en Parasol. Øjeblikket er faretruende, men Udgangen forhaabentlig i Overensstemmelse med den trøsterige Underretning, Bjørnstjerne Bjørnson siges at have paaskrevet et Billede med en Ræv paa Lur efter Smaafugle: »De blev reddede!«

Skitsens Størrelse er uanselig og dens Virkning ikke pralende. Men den er udtryksfuld, sprudlende af Liv og gnistrende af Vid. Ogsaa mærkelig ved de rent »artistiske« Egenskaber; Gruppebygningen er fortrinlig, Farverne velvalgte og udmærket sammenstemte; Kusken har lavendelblaa Bukser, den nedspringende Dame lys, rosarød Kjole og citrongult Skuldersjal, den besvimede er klædt i Blaat. Behandlingen har Mesterhaandens Lethed og Kraft. Skitsen vilde sikkert have vundet Daumiers Interesse og Bifald.

Et let Blyantsudkast til en lignende Fremstilling findes paa Bagsiden af en Studietegning til Else Skolemesters i Marstrands 1844—45 malte Billede af »Barselstuen«. Kusken, der er faldet af Vognen, griber forgæves efter Tømmerne, medens han slæbes afsted paa Jorden, Vognen er ved at vælte og dens tre Passagerer i Dødsens Angst; Damen strækker Hænderne mod Himlen. Det er aabenbart et Udkast til Skitsen, men Udkastet er næppe fra samme Tid som Tegningen til »Barselstuen«. Der ligger undertiden mange Aar imellem Tegningerne paa de to Sider af samme Blad Papir. Paa Bagsiden til en Studietegning til Ane Kandestøbere i »Barselstuen« ses et Kompositionsudkast til Marstrand i 1832 malte »Gadescene i Hundedagene«. Marstrand synes altsaa i 1844 at have benyttet de tomme Sider i en Bog med Skitser fra sine tidligste Ungdomsaar. Skitsen af Køreturen har baade ydre og indre Ejendommeligheder, som giver god Grund til at antage den malt før Marstrand — efter Raffenbergs Udtryk — blev »nobiliteret« af Italien. Den maa være fra hans meget unge Aar, da han var den lystige Svend, hvis ustyrlige Overgivenhed lod Kammeraterne give ham Øgenavnet »Ber-

særken«, medens Kritiken profeterede, at han engang vilde vinde Navn som »Danmarks Hogarth«.

Og Æmnet er et lignende, ja næsten det samme som for Marstrands 1830 udstillede Billede »En Kilderejse«. Det var allerede paa Holbergs Tid længe siden, at slige Kilderejser gjordes »af Devotion«, en »Kilderejse« betegnede kun en Udflugt til Dyrehaven. Naar Trop og Ledermann sang om at drage til Kilden, mente de Bakken, men Kilden var der ganske vist ogsaa, og der forenedes de elskende Par efter Oehlenschlägers og J. L. Heibergs Vidnesbyrd. Marstrand var 1829 debuteret paa Udstillingen med et Billede af »en Kanefart«, Københavnernes bedste Vinterfornøjelse. Deres bedste Sommerfornøjelse var »Kilderejsen«.

Skøndt Behandlingen af den røde Kjole minder om udmærkede Marstrand-Skitser fra en langt senere Tid, lader Sandsynligheden for at Skitsen ikke er meget senere end Billedet sig dog næppe afvise. Den har det nøjeste Karakterslægtskab med den i Kunstforeningens Marstrand-Bog S. 19 gengivne Skitse, hvis Komposition uforandret er overført til det udstillede Maleri. Rejseselskabet er i Billedets Komposition noget større og Fremstillingen har flere Bipersoner; Hestene traver sindigt afsted, Forstyrrelsen skyldes kun en væltende Agestol og anfægter ikke det paa Bagsiden ømt forenede Par. Selve Billedet er tørt og mat, ængsteligt og smaaligt i Behandlingen, en mislykket Eckersberg, men ogsaa den for Billedet anvendte Skitse er frisk og livfuld, overlegent malt, en ægte Marstrand. Hans Kunstnerlivs store Tragedie synes tidlig begyndt.

Han oplærtes maaske mere til at tæmme end til at udvikle sin særlige Kunstnernatur. Han havde vel den Ulykke at være født i et altfor lille Land, i hvis Jordbund hans ualmindelige Ævner vanskeligt kunde naa den rette Trivsel og bære fuldmoden Frugt. Han anede det ikke selv. Var ikke Gartneren den bedst mulige, Eckersberg Idealet af en Lærer for ham som for alle hans gode Kammerater? For dem ja, men næppe helt for ham. Og dog havde han i Sandhed Eckersberg meget at takke for. Den brave Mand havde set Talentet i hans satiriske Drengetegninger, ivret for at han skulde følge sit Kunstnerkald og været ham en trofast faderlig Vejleder paa alle kunstneriske Dyders trange Sti. Med sin gamle Svaghed for den Hogarthske Retning, for de komiske Fremstillinger af Københavnernes Færd, havde han opmuntret Marstrand i hans Forsøg paa at behandle slige Æmner. Vaudevillerne havde tilført dem

Folkeyndest og andre af Eckersbergs Elever havde indladt sig med dem, men ingen af Kammeraterne havde Marstrands Lune. Københavner-Billederne blev Marstrands Særomraade. Han malte dem flittigt, sirligt og omhyggeligt, som han havde lært at alt skulde males, og selv om de ikke er den bedste Del af hans Gerning, har vi al Grund til at være ham taknemmelige for disse allerede i rent kulturhistorisk Henseende værdifulde Skildringer af Livet i det gamle Kongens København, sjette Frederiks lille Hovedstad, der nu synes os saa fremmedartet og forunderlig som en By i Eventyrets Rige.

II

Et af disse Billeder, »Gadescene i Hundedagene«, har Museet i 1909 modtaget som testamentarisk Gave. Omhyggelig gennemarbejdet er det som Maleri ret virkningsfuldt, om end ikke særlig fint i sine lyse Toner. Mere end selve Udførelsen interesserer Opfattelsen, den rent digteriske Opfindsomhed og det straalende Vid.

Ved sin Fremkomst gjorde Billedet Lykke. Høyen har i sine haandskrevne Notater fra Udstillingerne (i de Weilbachske Samlinger, det kgl. Bibliotek) givet det en udførlig Beskrivelse. Den er lang, men da den virkelig giver en meget god Forklaring af Fremstillingen og Billedet nu er Museets, turde det være rimeligt her at aftrykke den. Den lyder saaledes:

»1833. Hr. *W. Marstrand,* Eleve Nr. 90. *En Gadescene i Kjøbenhavn.* Enhver, som ejer en Hund, maa betale en liden Afgift og faaer derimod et Polititegn med Nummer, som Hunden skal bære paa Halsbaandet, og de Hunde, som ikke have saadant Tegn, ansees som herreløse, og især i de saa kaldte Hundedage om Sommeren farlige; hvorfor i den Tid gjøres Jagt paa dem i Gaderne ved visse dertil udsendte Folk, som søge i Net at fange dem, og bortkjøre dem i en dertil indrettet Vogn, og naar de ikke inden vis bestemt Tid søges og afhentes af nogen Ejer, som da maa betale Mulkt for Forsømmelse med Polititegnet, ihjelslaaes etc. Maleriet forestiller et Gadeoptog ved en saadan Fangst. Hovedpersonerne ere Fangeren med eet Net paa en Stang, og en Hunde-Afretter, der just i det smukke Solskinsvejr spadserer med flere bundne Hunde af forskjellig Art, foruden at han har en Spids paa Armen. Under hans egen Opsigt vænner han dem paa saadanne Spadseretoure til

Gadescene i Hundedagene.
Gave fra Overretsprokuratur Gottschalck og Hustru.

at gaae anstændigt og roligt paa Gaderne, saa at de kunne udgaae fra hans Skole som lydige og vel afrettede Væsener. I dette hans ærlige og lovlige Kalds Udøvelse skal det just træffe sig saa ubelejligt, at han møder Hundefangeren med Vognen efter sig og en Mængde af Stadens Gade-Ungdom. I det Fangeren vil kaste Nettet over en ej med Polititegn forsynet Hund, der Pokkeren maa vide af hvad Aarsag, har sluttet sig til Opdraglingerne, er Opdrageren, hvis Skarpblik den uopdragne Person i Bagtroppen er undgaaet, uheldigvis kommen paa den Tanke, at det gjelder en af hans

Hunde, eller maaskee dem alle og ham selv med, og bliver naturligviis yderst opbragt over en slig Miskjendelse af hans vigtige Kald og over at den Anden kan vove at antaste saa vel opdragne Hunde og i et saa hæderligt Selskab som hans, og at antage dem for disse løst ledige Personer som hele Dagen støve om paa Gaden og som kort sagt noksom vise, at de aldeles ikke have nogen fin Opdragelse. Vor Opdrager, hvis Hunde have alle det anordnede Polititegn, stoler paa sin retfærdige Sag, sætter sig drabelig til Modværge og søger med sit Skole-Scepter, som Uindviede i Hunde-Opdragelse vilde kalde et Spanskrør, at forsvare sig og sin hele lystige Ungdom for at undgaae det frygtelige Net, men under Manøvren hænder det sig, at Hatten falder bag af ham; Hunden, han har paa Armen, og hvis Korpulence han maaskee klemmer lidt vel stærkt, snirrer ad ham, og de øvrige, i det de løbe hver til sin Side, indvikle ham i Baandene, saa at den arme Mand trues fra alle Kanter med den største Nød og Fare. Hundefangeren derimod, som kun lidet bryder sig om den Andens Gebærder, søger blot med den rolige Mine, Kald og Vane har lært ham, at fange den lystige Person i Bagtroppen, der ganske beskæftiget med andre Tanker slet ingen Fare ændser. Gadedrengene støje og larme og pibe i Fingrene paa sædvanlig Viis i det Andre komme tilløbende lokkede af Commercen. En Madam bærer sin Moppe bort i sit Skjørt af Frygt for det kjære Dyrs lignende Fare. Andre Tilskuere more sig over Forstyrrelsen og Folk komme endog i Vinduerne for at see disse Løjer. Karlen, som kjører Vognen, leer hjerteligt af Hunde-Opdragerens Fejltagelse og den hele Forstyrrelse, men derover passer han ikke paa en fangen Hund, som er lige ved at bryde ud igjennem det Tøj, der er spændt over Vognen. En Politiebetjent kommer bag om Vognen, lurende, og vil formodentlig paa sædvanlig Maade bringe Sagen i Rigtighed. Maleriet tilhører Hr. Hofagent R. af Dbr. Waagepetersen«.

Høyens vidtløftige Beskrivelse udtømmer ikke alt, hvad Billedet rummer af Liv og Løjer. Mellem de hujende Gadedrenge staar en skikkelig lille Pige ængstelig med sin Spølkum, hvor Mælken skvulper over. Mellem de interesserede Tilskuere er Skoledrenge, en køn Tjenestepige med sin Torvekurv og paa Taget over en Skillemur en lille Missekat. Gaden har mange mærkelige Skilte, det første og største er Marstrands eget Malermesterskilt med Billedets Aarstal. Vel med Tanker paa en ubetalt Regning har han i et af

sine Bersærkeranfald af Kaadhed givet et af Skiltene Paaskriften: »Ak! Den Skrædder —«.

III

Vinhandleren, Hofagent Christian Waagepetersen, der købte dette Billede, er i Bendz' og Marstrands Portrætter karakteriseret som en munter Herre; han har aabenbart haft humoristisk Sans og Glæde af komiske Fremstillinger. Senere købte han Marstrands ovenud kaade Fremstilling af »En Auktionsscene«. Han var en alsidig dannet Mand, varm Kunstven og Marstrands bedste Mæcen.

Sammen med Hundedagsscenen havde Marstrand udstillet 6 Smaaportræter, som viste, at han ogsaa paa dette Omraade, hvor Eckersbergs Vejledning og Kammeraternes gode Eksempel kom ham særligt til Nytte, var i Stand til at frembringe noget udmærket. Fra denne Tid er det af Galleriet efter Kunstforeningens Marstrand-Udstilling erhvervede fortrinlige Portræt af M. G. Bindesbøll. Det er nydeligt i sin nænsomme Behandling og sine dæmpede Toner, men ogsaa mere og bedre end nydeligt. Tindrende livfuldt, baade fint og djærvt i sin Karakteristik, viser det en vidunderlig aandfuld Opfattelse af den højtbegavede og højtskattede Kammerat.

To anselige Bestillinger paa Billeder med Grupper af Portrætfigurer tildeltes Marstrand af Waagepetersen. Han var en lidenskabelig Musikelsker, der lod opføre en rummelig Musikhal ved sit Landsted Albertinelyst i Lyngby og om Vinteren til ugentlige Kvartetaftener samlede vore bedste Musikere og ivrigste Musikvenner — deriblandt Eckersberg og Marstrand — i sit Hjem i Store Strandstræde Nr. 8, hvor i den store Sal Hundedagsscenen hang paa Væggen. Marstrands nu Frederiksborg-Museet tilhørende Billede af en saadan Kvartetaften omfatter i en fortrinlig Anordning henved 30 godt karakteriserede Portrætfigurer og er et i sin Art fortrinligt Maleri, om end dets nedstemte Toner ikke har den Fylde og Skønhed, som udmærker Bendz' samtidigt — i 1834 — udstillede Aftenbillede fra Kaffehuset i München.

Da Waagepetersen rejste til Italien, blev det Marstrand overdragt at male et Billede med hans Hustru og Børn. En — af Raffenberg refereret — Anekdote vil vide, at Opgaven kedede Marstrand, der hævnede sig ved at gøre »den smukke Bondeamme til Hovedpersonen«. Billedet, der 1915 erhvervedes af Kunstmuseet,

godtgør Taabeligheden af denne Fabel, det er malt med Liv og Lyst, efter Marstrands eget Udsagn ogsaa hurtigt og let.

I Dagligstuen i Store Strandstræde hænger paa den bleggraa Væg under de Eckersbergske Portræter af Hofagentens Svigerforældre, Assessor Schmidt og Hustru, Aumonts Portræt af Waagepetersens ældste — 17-aarige — Datter Zuzette; Maleren har saaledes opnaaet at kunne medtage tre ikke personligt tilstedeværende Medlemmer af Familjen. Nær Vinduets grønne Gardin er to Drenge i Brunt og to Smaapiger i tærnede blaa Kjoler anbragte ved det runde Mahognibord; Constance leger med sin Dukke, Fritz med et Keglespil, til Waldemar har Marstrand tegnet og koloreret en Karrikatur, som Drengen viser os med et bredt Smil. Louise sidder artigt i Sofaen ved Siden af sin Moder. Hofagentens Hustru, Albertine Emerentze, er Billedets centrale Figur, hun er klædt i hvidt og løfter Hovedet fra den røde Strikkestrømpe med et kærligt Blik paa sit yngste Barn, Drengen August, som lige har faaet en styrkende Middagssøvn i Soveværelset, hvis Dør staar aaben, og nu, iført sin skotsktærnede Kjole, med røde Kinder og de gule Lokker velredte, af den bondeklædte (hverken unge eller smukke) Amme i rødt Liv og grønt Skørt overrækkes en ung Frøken Waagepetersen, der er paa Besøg hos sine Slægtninge. Den nydelige unge Pige i den brune Kjole med de smaa lysrøde Blomsterbuketter er et af de mange Eksempler paa, hvor fint Marstrand allerede i sin grønne Ungdom forstod at fremhæve det indtagende hos unge Damer.[1]

Unægteligt er der større Farvefinhed i Bendz' seks Aar tidligere Billede af den Waageperterske Familje og der er allerede i Hovedernes Behandling noget af den Marstrandske »Manér« med de rundt drejede Former og de falskt røde Skygger og Skyggetangenter. Alligevel er det et herligt Billede. De fremstillede Personer, der i Bendz' Maleri er træede stive i tvungne Stillinger, lever og færdes med fuldkommen Naturlighed. Det er en Familjeidyl, et Børnenes Paradis, hvor Legetøjet selv flyder om paa det brogede Gulvtæppe, en enestaaende elskværdig og karaktertro Skildring af et af de hyggelige og lykkelige københavnske Borgerhjem, som

[1] Om de fremstillede Personer er følgende personalhistoriske Oplysninger meddelte: Constance blev gift med Grosserer Wilh. Christensen, Louise med Vinhandler S. H. Münster. Fritz blev Proprietær i Jylland, Waldemar Grosserer i København og den lille August — der i Kunstforeningens Marstrand-Bog fejlagtigt er opfattet som en Pige — Brygger i Horsens. Den unge Frøken Waagepetersen blev gift med Herredsfoged, Justitsraad Lund i Skive.

Waagepetersens Familjebillede.

Tiggergondolen ved et Herskabs Landstigning. Skitse fra Venedig.

Marstrand, da Billedet i 1836 blev malt, lige stod i Færd med at forlade og som han ikke i mange Aar skulde gense. Da Billedet blev udstillet paa Foraarsudstillingen 1837, havde Marstrand allerede i flere Maaneder opholdt sig i Italien.

IV

I Rom traf han atter Waagepetersen. Den 1838 til Etatsraad udnævnte Hofagent gav ham en ny Bestilling, den sidste, thi Waagepetersen oplevede ikke Marstrands Hjemkomst til Danmark. En Række Portrætfigurer skulde indføres i et italiensk Folkelivsbillede. Oprømte og betagne sidder Waagepetersen og hans Rejsefælle mellem deres danske Kunstnervenner som Tilskuere til Dansen og de smukke Pigers Vrimmel paa Billedet af »Romerske Borgere, forsamlede til Lystighed i et Osteri«, et af de første mellem de talrige Billeder, i hvilke Marstrand har forkyndt, hvor skønhedsfyldt og herligt Livet formede sig under Italiens blaa Himmel. Denne hævdvundne, men visseligt ikke uberettigede Opfattelse fik i Marstrand en af sine mest aandfulde og begejstrede Tilhængere. Desværre har Elverlandsrusen medført en ham uværdig Tilbedelse af Glansbilled-

Interiørstudie fra Italien 1869.
Gave fra Arvingerne efter Etatsraadinde H. Heymann.

dejligheden, som gør de oversukrede Billeder fra hans andet Ophold i Italien (1845-48) og deres senere Aflæggere usmagelige for os.

Paa sin tredje italienske Rejse (1854-55) naaede Marstrand kun til Venedig. Galleriets to Skitser til det paatænkte Billede af en Landstigning ved Canale grande gengiver bægge Udsigten fra hans Balkon. Skitsen med den indtagende lyse Gruppe af den festklædte Skønhed og den galante Gondoliere viser Udsigten i Retningen af Rialto Broen, den i 1906 tilkomne i Retningen mod S. Maria delle Salute. Den sist erhvervede Skitse har den fasteste, den rigeste og den mest festlige Komposition; fra Herskabsgondolen rækker en Amme et lille Barn til Paladsets Negertjener, medens Præsten kryber ud af Gondolens overdækkede Rum og Damen i det skinnende røde Sjal lader sin Datter give Almisse til Tiggergondolens Stakler. Men begge Skitserne er lige mesterligt malte; Marstrands Skitser fra de gamle Farvemesteres By hører til det ypperste, han som Maler har frembragt.

Sin fjerde og sidste Rejse til Italien foretog han i 1869. At den sorgbetyngede gamle Mand ikke genfandt sin Ungdoms Paradis

viser to af Galleriets Skitser. Den ene fremstiller fattige Bønderkoner, der i et nøgent Rum slider for at skaffe Brødet til en stor Børneflok; — efter Forklaringen i Marstrands Auktionskatalog renser de Majs, efter en anden tilbereder de Makaroni. — Det synes snarere at være et Motiv for Krøyer end for Marstrand. Den anden Skitse er i 1917 skænket Galleriet af Arvingerne efter Etatsraadinde H. Heymann. Det er et Interiørstudie, rimeligvis Stadsestuen hos Malerens Værter i Subiaco, en syende Pige sidder ved et Vindu, et Par Smaapiger ved et Bord, en Kone staar ret op og ned ved Døren nær en smuk Renæssancestol — i en Tegning synes Marstrand at have villet vise sine Værtsfolk hvorledes de Damer, der oprindeligt har haft Sæde i en saadan Stol, var klædte. — Skitsen har intet fortællende. Den Opgave, Maleren her har stillet sig, er en ren malerisk. Paa Galleriet har den til Nabo faaet den af Xylander skænkede — vel omtrent 1842 malte — Skitse af Kunstens Præsentation for Svigerforældrene, en Skitse, der er vittigt fortalt og nydeligt behandlet. Hos Xylander glimrede den mellem tyske Billeder ogsaa ved sin Farve. Men ved Siden af det italienske Interiør viser dens Farvegivning sig tydelig mærket af Marstrands Münchener-Ophold; den synes næsten simpelt koloreret i Sammenligning med den italienske Skitse, hvis Finhed i Toner og Valører kan bringe Interiør-Studier af Corot i Erindring.

Dog endnu i Marstrands siste triste Aar, da han halvt lammet sad i sin Lænestol, var Ungdomsminderne om de dejlige Romerinder ofte i hans Tanker. Hans sidste Arbejde maltes til deres Pris.

Maaske kan de undertiden friste til at tro, at hans Hyldest af Kvindeskønhed er et mere fremtrædende end egentlig værdifuldt Karaktertræk i hans Kunst. Har den givet sig uheldige Former, har den dog ogsaa ofte fundet Udtryk, der fortjener oprigtig Beundring. Han havde i højeste Grad »le sentiment de la femme«; ingen anden dansk Kunstner har skildret den kvindelige Uimodstaaelighed med saa stærk lyrisk Varme. Særligt ofte har han fremstillet den rødmende Jomfru, der er som en bristefærdig Rosenknop, den unge Pige, i hvis blide Sind og bløde Hjerte Gud Amor lige har listet sig ind og medbragt Forlegenhedens og Forventningens Uro. Hun optræder mellem de Holbergske Karakterfigurer for at lytte til Leander eller Antonius, hun sidder i Dalarne udenfor Bjælkehusets Dør og fremføres som dansk Bondepige foran sin vordende Svigerfader i Galleriets nysnævnte Skitse. Om hende

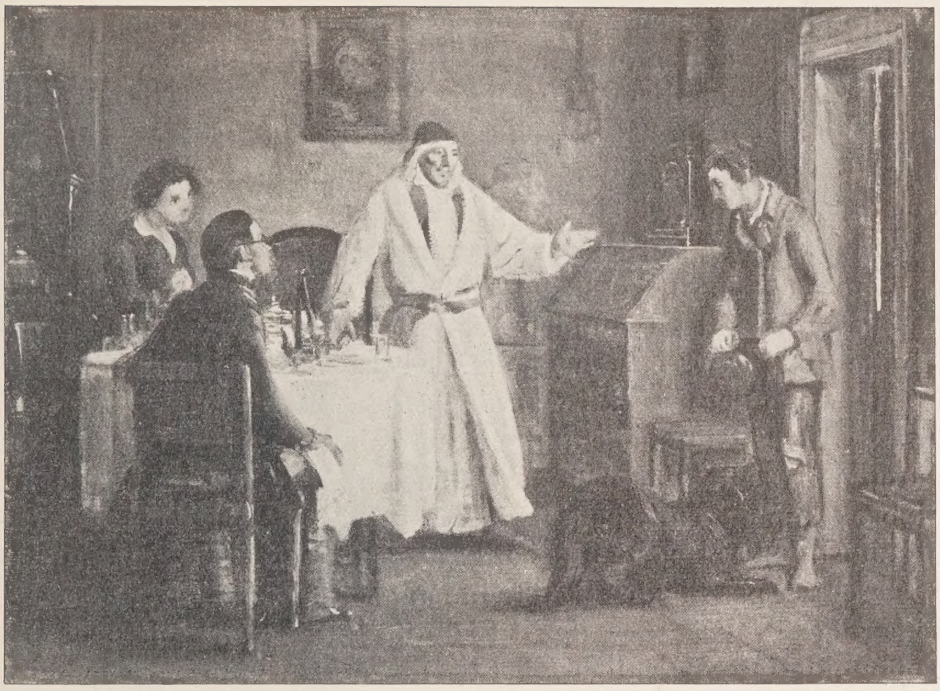
Frierens Besøg. Skitse til »Billede fra Hverdagslivet«.

handler det Billede, han kaldte »Billede fra Hverdagslivet«. Det havde været længe i hans Tanker og mange af de Skitser, der gengiver den udtryksfulde Situation, overtræffer som Malerkunst det fuldførte Maleri. En af dem er for faa Aar siden overgaaet til Glyptoteket, to erhvervede til Galleriet. I den i enhver Henseende bedste sidder Moderen ved Vinduet; Frieren staar bag hendes Stol i maalløs betaget Betragtning af sin Udkaarne. Han og hun er som Nat og Dag. Klædt i Nattens Farve staar han med sit blege Ansigt i Skyggen som en næsten tragisk, en Kende mefistofilelsk Figur, medens Lyset vælder ind over hendes mod Sytøjet bøjede skønne Hoved, funkler paa hendes lysblaa Liv og strejfer det røde Skørt under det sorte Forklæde. Han er kun en kedelig Dumrian, en død Klods. Hun en straalende Skønhedsaabenbaring, Skabningens Mesterværk.

Eva frister Adam.
Gave fra H. Chr. Christensen.

Bortførelsen.
Gave fra Generalkonsul Johan Hansen.

Den anden af Galleriets Skitser med samme Motiv er løst malt paa et Tegnebræt med Mærker efter Tilskæringer. Figurerne er i Holbergske Dragter, Anordningen ændret til den for Billedet anvendte, hvor Marstrand har villet indføre en Lovprisning af den unge Piges nydelige Nakke. Forholdet eller Misforholdet mellem hende og det ligegyldige Stykke Mandfolk er overalt det samme; intet Under, at han i selve Billedet mislykkedes totalt. Men hans stille Tilbedelse gemmer en Attraa, som i nogle af Marstrands Tegninger og Skitser rejser sig fra Naturgrunden i hele sin Vælde og Vildskab. En lille — antageligt i 60'ernes Begyndelse — paa et Stykke Skifer malt Skitse, som Generalkonsul Johan Hansen 1915 har skænket Galleriet, fremstiller en romantisk Bortførelsesscene. Ridderen har taget sin Elskede op paa sin rappe, hvide Ganger og knuger hende til sin Favn. Lidenskabeligheden, Flugten og Farven i denne Skitse minder om Delacroix. I Tegninger er Motivet varieret og omdannet, Ridderen tilsist forvandlet



Den fortabte Søns Hjemkomst.

til en Dæmon, som kryster en modstræbende nøgen Kvinde til sig, medens Nordbakken slaar bagud. Mefistofeles har kastet Masken. Paa en Maade er Historien fortsat i Tegninger med en hulkende Kvinde, fra hvilken den skinbarlige Djævel med en Mine af Foragt strunk spaserer bort. Motivet skyldes aabenbart Marthes Replik i Holbergs Epistel LX: »Ach, hvad haver Fanden ikke at bestille«.

I sine senere Aar dristede Marstrand sig med stedse større Mod og Kraft op i de høje Sfærer med de store Æmners ideale Figurer. Han og hun genoptræder her som Adam og Eva. Og det er tydeligt nok — altfor tydeligt — udelukkende Eva, der har interesseret ham i den Hirschsprungske Samlings mesterlige Skitse, hvor Adam for første Gang undrende skuer hendes Dejlighed. Ligeledes i den af fhv. Kontorchef H. Chr. Christensen til Galleriet skænkede anselige Skitse, hvor hun i sin lyse Nøgenheds Form- og Farvepragt indsmigrende og uimodstaaelig frister det sølle og dumme Mandfolk til Synd. — Marstrand indskrænkede sig jo dog ikke til at behandle Bibelhistoriens første Kapitler. Mange af de evangeliske Lignelser, der havde gjort stærkest Indtryk paa hans humane Sind, søgte han at fortolke. Til Galleriets senere Erhvervelser hører en

god lille Skitse af den barmhjærtige Samaritan, der betaler Værten for hans Pleje af den mishandlede Stakkel, og den herlige Skitse af den fortabte Søns Hjemkomst, hvor Scenen er henlagt til et velstillet Købmandshjem og Personerne klædte i Dragter fra Malerens Tid. Moderen er død, medens hendes Hjærtebarn var paa de vilde Veje, hendes Portræt hænger paa Væggen i Spisestuen, hvor Datteren har dækket Bordet for Faderen og sin ældste Broder. Døren er aabnet for en Stribe af det kolde Morgenlys; en pjaltet Stakkel har listet sig ind og Hunden har genkendt ham som Argos genkendte Kong Odysseus. Faderen har rejst sig. Oprindeligt har Maleren — som det paa Skitsen tydeligt ses — tænkt paa at lade ham bøje sig frem og ile sin genfundne Søn i Møde. Han har udslettet Figuren og erstattet den med en anden, en bedre, en i sin gulhvide Slobrok imponerende patriarkalsk Skikkelse, der blot stille og værdigt udstrækker Haanden for at byde den hjemvendte Velkommen. Søsteren ser paa Staklen med kvindelig Medynk, den over al Maade retfærdige Broder, der lige til sine tærnede engelske Bukser er Toppunktet af Korrekthed, betragter ham forundret og misbilligende gennem Brillerne for sine af Pligtarbejdets sure Slid svækkede Øjne. Rent som Maleri er Skitsen med sit virkningsfulde lyse Centrum højst fortrinlig, Haanden har ikke her svigtet Hjærnen og Hjærtet.

V

Det skete jo desværre altfor ofte. Hans »færdige« Billeder mislykkedes i Reglen, nogle af de forhen mest folkekære synes os nu ikke at tjene ham synderligt til Ære. Kun i Skitser og Tegninger er han den store Mester. Tegningerne er jo ikke den mindst vægtige Del af hans Produktion.

Værdiforskellen mellem dem er paafaldende stor. Der er bevaret altfor mange af de Hoveder, Heste og nøgne Kvinder, han halvt tankeløst har nedkradset for at beskæftige sin rastløse Haand. Større Værd har Studietegningerne; alene til Kirkefærdsbilledet fra Dalarne er der vel tegnet flere end til noget andet Billede i Verden. De er nette, undertiden smukke ved deres fine Opfattelse af en Bevægelses Rytmik, men de funkler ikke af Inspiration som alle de Tegninger, hvor Marstrand med sin usvigelige Sikkerhed til at skabe en fortrinlig Gruppebygning og en fast Komposition har noteret et

egentlig Billedmotiv. Gennemarbejdelsen lykkedes ikke altid lige godt for hans Pen. Stregmanerens stride Kryds og Net giver jævnlig en mindre smuk og fyldig Virkning end Anvendelsen af Pensel og Tuschtoner.

Fremstillingen er saa udtryksfuld, at Tydningen af Tegningernes Æmner forholdsvis sjældent synes at volde Vanskelighed. Dog er det ingenlunde altid lige let at opfatte de egentlige Motiver. I sin lille Bog om I. M. Thiele meddeler Th. Stein, at Marstrand, da han i 1865 overlod Kobberstiksamlingen 25 Tegninger mod at faa en Del af de Papirer, hvorfra dens tidligere i Portefeuiller opklæbede Stik løsnedes, fortalte hver enkelt Tegnings lille Historie til Thiele; »snart var det noget han havde læst og snart noget, han havde oplevet og set og derpaa bragt i Billedform, som oftest paa inderlig Maade knyttet til ham og hans Liv«. Vi kender ikke alle Marstrands Oplevelser; kun undtagelsesvis forklarer en Beretning i et Brev en tegnet Fremstilling som f. Eks. Kobberstiksamlingens Tegning af Aftenselskabet hos Prinsesse Charlotte Frederikke i Rom eller Fantasierne fra Venedig over hjemlige Motiver. Marstrand har jo ogsaa læst andre Bøger end Biblen, Holberg, Cervantes og Christian IV's Historie. En af Kobberstiksamlingens Tegninger afslørede sig en Dag som Illustration til Goethes Elegie VI, Herren er karakteriseret som Goethe og Stedet som Rom; Enken vender sig til sit Barns Vugge under sine Bebrejdelser mod Digteren for hans Haardhed. Opdagelsen medførte en anden: Goethes Elegie XV har været Udgangspunktet for talrige Tegninger af Marstrand. Den smukke Romerinde har med sin Moder taget Plads i Osteriet og underretter sin Elsker, som sidder ved et andet Bord, om Stevnemødets Time ved

Prikken paa Næsen.

at skrive et Tal i den paa Bordet spildte Vin. I nogle Tegninger — f. Eks. den her S. 23 gengivne — har Marstrand holdt sig ret nøje til Elegien, i andre har han delvis omformet Motivet, digtet videre over Digtet ligesom han har opfundet Holbergske Scener og set Don Quixote i Situationer, der ikke kendes af Cervantes.

Romersk Gadescene.

Marstrands-Bogen gengiver S. 117 en Tegning, hvor Romerinden har medbragt en ikke mindre livslysten Søster; Moderen er ved at slumre ind og vogter ikke de letsindige Pigebørn. Goethes Elegi har aabenbart været Udgangspunktet for Glyptotekets store Osteribillede.

Efter Marstrands Død erhvervede Kobberstiksamlingen en anselig Række af hans Tegninger. Hvor mange og store Herligheder den end dengang fik, kan vi dog ikke godkende det i 1874 foretagne Udvalg som det bedst mulige. Mellem de mange Fortolkninger af Goethes femtende Elegi har den saaledes faaet den eneste absolut uheldige. Paa adskillige Punkter trængte dens Repræsentation for vor genialeste Tegner til at forøges og forbedres. Dette blev opnaaet, da Kommunelæge G. Mentz bestemte sig til i 1915 at skille sig ved sin enestaaende Privatsamling; han skænkede Kirkefærdsbilledets store Karton til Kobberstiksamlingen og tillod den ved Auktionen at erhverve en Del særlig attraaværdige Tegninger til forud fastsatte og for Samlingens knebne Budget overkommelige Priser.

Fra Marstrands Akademitid er den — i Emil Hannovers Udgave af Julie Eckersbergs Optegnelser gengivne — tørre Perspektivtegning, der har faaet Liv og Værd ved den karakterfulde Por-

trætfigur af Eckersberg paa Vej fra Modelskolen til sin Professorbolig til Charlottenborg. Men det er dog kun et Elevarbejde, der selvfølgeligt ikke naar paa Højde med Perlerne mellem den udviklede Kunstners Tegninger, f. Eks. den romerske Gadescene med Drengen, der under Rensningen af sin tykke Paryk besørger et kraftigt Springvand, vel nok den ypperste af alle de Tegninger, i hvilke Marstrand — med Ernst Meyers Samstemning — har udtrykt sin Glæde over Italienernes frimodige Naturlighed. Mellem de bedste Tegninger fra Dalarne er den nydelige Fremstilling af Bønderne, der en stille Aften ved Siljansøen afventer en Baad, egentlig et smukkere og rimeligere Billedmotiv end Kirkefærdsbilledets. Ved sin elskværdige Skildring af Kunstnerens lykkelige Hjem og kostelige Selvkarakteristik var »Prikken paa Næsen« selvskreven til at være blandt de Tegninger, Kobberstiksamlingen maatte ønske at erhverve. Fremstillingen af en Gondolfart, hvor Indtrykket af den lysmættede Luft over den rolige Sø er gengiver med yderst simple Midler, er et glimrende Vidnesbyrd om Marstrands skarpe Blik for Venedigs maleriske Motiver. Ogsaa en enkelt Studietegning maatte regnes for særlig ønskværdig, nemlig Tegningen til Ingemanns Portræt. Den godtgør, hvor skarp og fin Marstrands Personkarakteristik kunde være før den udblødtes under Slidet for at levere et tilpas afglattet Maleri.

»Den Vægelsindede«.

Nogle Don Quixote-Scener har bødet paa, at disse tidligere ikke var synderlig godt repræsenteret i Kobberstiksamlingen. En enestaaende fortrinlig Bellman-Illustration har den faaet i Skildringen

efter Fredmans Epistel 51 af »Concerten på Tre Byttor«, Motivet for Marstrands 1852 malte Bryllupsgave til N. W. Gade. For Tegninger af Holberg-Scener havde Fortiden sørget godt. Dog fik de fra Mentz' Samling et heldigt Supplement i to mærkelige Enkeltfigurer. I den ene er løst den vanskelige Opgave at fremstille »Den Vægelsindede«, naar hun skifter Sind. Den anden er i selve Tegnemaaden mindre aandfuld, men ikke mindre mesterlig som Karakterskildring. Den skrutryggede Magister Rosiflengius er her fremstillet som et snu og sledsk, skinhelligt Skadedyr, hvis Ondsindethed er skildret med saa megen Dybde og Kraft af Philemons trofaste Beundrer, at denne komiske Skikkelse næsten synes uhyggelig dæmonisk.

»Prikken paa Næsen« viser Marstrand med et Billede af dansende Italienere paa Stablen, han følte det stedse som sin Mission at forkynde Italiens Herlighed fremfor sit eget Lands. Alligevel er ingen af Tegningernes Erindringsbilleder fra Rom og Ischia — selv ikke den romerske Gadescene — os kærere end hans senere Aars Skildringer fra København, hvor Satiren over hans By og Bysbørn fik en mere afdæmpet og finere Form end i hans kaade Ungdomsværker. Af Gadescener fik Kobberstiksamlingen fra Mentz' Samling foruden

et Par lette Skitser den glimrende Fremstilling af det landlige Par, der falder i Beundring og Fristelse udenfor en Marskandiserbutik i Læderstræde, samt en Tegning af Ligvognstoget langs Holmens Kanal i Vinterens Bedrøvelighed. Ved at medtage Hustagenes Konturer har Tegningen en bedre Linjekomposition end Aarhus-Museets Skitse, hvis prægtige Virkning og Stemningsfylde den med sin magre Streg rigtignok ikke naar. Af de huslige Scener er Frem-

Et københavnsk Hjem.
Gave fra Ingeniør J. Rump.

stillingen af en langbenet, paatrængende Bejler behandlet med en Kraft, der minder om Abildgaards Tegninger, den hyggelige Familjescene med de Nyforlovedes Visit viser, at Marstrand ikke altid saa paa hjemlige Figurer og Forhold som Satiriker. Ikke mindre fortrinlig i sin Art er den af Ingeniør J. Rump 1917 til Kobberstiksamlingen skænkede, let behandlede Tegning, der synes at gengive en Erindring om en Visit i et Hjem af samme Art som Freunds. I Krinolinetidens elegante Selskabsliv var Marstrand kun en vranten Deltager. Alligevel har han ofte skildret det i Tegninger, hvor hans Mesterskab naar Højdepunktet. De blegner aldeles ikke i Sammenligning med ligeartede Fremstillinger af udenlandske Berømtheder; ingen af disse har ydet noget mere fuld-

komment end to af de Tegninger, Kobberstiksamlingen erhvervede fra Mentz' Samling. Fremstillingen af den store Soirée med de hinanden aimabelt konverserende Herrer har allerede — ligesom »Concerten på Tre Byttor« og Ligvognstoget — været gengivet i Illustreret Tidendes Julenummer 1910. En Gengivelse i Tontryk af Tegningen med Musikunderholdningen i Aftenselskabet ledsager denne Artikel. Fremmede Kunstvenner har ved at se Prøvetryk af Gengivelsen spurgt om hvilken fransk Mester Originalen skyldtes. Det syntes dem saa rent utroligt at den var dansk.

Flertallet af Kobberstiksamlingens Berigelser fra Mentz' Samling har allerede været gengivne i Kunstforeningens Marstrand-Bog. Derimellem ogsaa nogle af de lette Udkast, hvor Marstrands Pen næsten har naaet samme Fynd som Rembrandts. Af disse er Skitsen til Fremstillingen af den gamle Forbryder, der vil lære den unge at sværge falsk, tegnet 1843, Kompositionsudkastet til Billedet af Christian IV paa Trefoldigheden er omtrent 20 Aar senere. Behandlingen er saa ligeartet at ethvert Haab om at naa en paalidelig Tidsbestemmelse for Marstrands ikke daterede Tegninger maa synes forgæves. Marstrand-Bogen havde klogelig ikke indladt sig paa denne Opgave. Et Forsøg paa en kronologisk Gruppering gav Kataloget over Kobberstiksamlingens Marstrand-Udstilling 1914. Usikkert og mangelfuldt som det var, turde det vel have lært en opmærksom Iagttager et og andet, om end vedvarende en nøjagtig Tidsangivelse i de fleste Tilfælde maa regnes for næsten umulig.

Selv i et saa lille Udvalg af Marstrands Tegninger som Kobberstiksamlingens Erhvervelser fra Mentz' Samling viser han sig forunderlig mangesidig. Hans Kunst rummer en ved sin mangeartede Rigdom enestaaende Verden af Idéer, Iagttagelser, Paafund og Billedmotiver, har Udtryk for Skønhedsbegejstring og Spot, for næsten alle menneskelige Følelser, alle Stemningers skiftende Lys og Skygge. Fra lave Regioner kan den svinge sig mod Højderne og naa det sublime.

Goethes Elegie XV (Privateje), se S. 17—18.

VI

Under Omordningen af Galleriets danske Billeder viste Ophængningen af Marstrands Billeder sig særlig vanskelig. Samlede i en Stue virkede de uroligt og misklædte hverandre, Tilbøjeligheder til at anvende en stærk hvid Farve mellem nedstemte Toner gjorde sig gældende paa en ubehagelig Maade, de tidlige Arbejder var altfor stilforskellige fra de senere, de store Billeder overskyggede de smaa Skitsers Fortrin. En saadan Marstrand-Sal maatte efter Købke-Salen synes at byde paa ringere Malerkunst. Derfor blev efter mange Forsøg Ungdomsværkerne anvendte mellem Billeder fra 30erne af Eckersbergs Elever, særlig Constantin Hansen og Roed, de senere Billeder fordelte i senere Stuer og kun Flertallet af Skitserne samlede i Salen efter Købkes. De gav det rette Indtryk af Maleren Marstrand, naar han er bedst. Deres ringe Størrelse var deres eneste Fejl.

Til Kunstforeningen havde Grosserer Oscar Wandel skænket Forarbejdet til det 1852 malte og formalte Billede i Hamborgs Kunsthalle af Scenen i »Den politiske Kandestøbers« anden Akt, hvor Gert Buntmager rejser sig i Kollegiet for at sige Geske Besked, medens Mester Herman sagtmodig tæller til 20. Skitsen er stor og

i alle Maader herlig, med en Fyrighed i Farven og i Foredraget, der viser, hvad Marstrand magtede, naar han malte uden Tanker paa at tilfredsstille Publikum ved den da højtskattede Husflidssirlighed i Gennemførelsen. Det er desuden Marstrands og vor kære Holberg fortolket som Marstrand kunde gøre det i sine lykkeligste Øjeblikke. I Kunstforeningen saas Billedet kun i Vinterhalvaaret af dens Medlemmer og selv disse havde ikke altid da Lejlighed til at se det; hvis Foreningen, der jo er stiftet med ideelle Formaal, vilde deponere det i Museet, kunde det blive hele Nationen til Glæde og Ære. Grosserer Oscar Wandel gav Tanken sin Tilslutning, da kun et Tilfælde havde hindret ham fra efter sin oprindelige Hensigt at skænke Billedet til Galleriet. Foreningens Bestyrelse og Generalforsamling rettede sig efter hans Ønske og den store Skitse af »Collegium politicum« blev det i Museet hidtil savnede Centrum og Tyngdepunkt for Marstrands Skitser, Prikken over Iet.

Det var dog endnu et andet af Marstrands Arbejder, det for Museet var ikke mindre magtpaaliggende at faa i sin Varetægt.

I det Stuen med Marstrands Skitser tilgrænsende Rum var forsøgsvis det store Nadverbillede ophængt paa Væggen ligefor Døraabningen. Det havde hængt for højt og krævede at ses nede, det var jo et Billede, der rent fraset Tankens Skønhed havde store Egenskaber og var et af Marstrands Hovedværker. Mindedes vi ret, tog det sig glimrende ud paa det gamle Christiansborg, uagtet det der hang med Lys fra den forkerte Side. Skøndt Lokalerne ikke var de bedste og selve Ophængningen, der f. Eks. havde anbragt Høyers Hero ved Siden af Lundbyes store Landskab, næppe nu vilde billiges, staar jo mange af de Billeder, vi i vor grønne Ungdom beundrede deroppe, endnu for Erindringen med en Straaleglans, vi til vor Skuffelse ikke genfinder, naar vi nu faar de samme Billeder at se. Thi »Tiden æder med skarpen Tand«, gennem Aarene skærpes Kritiken eller Synet ændres og Værdierne ombestemmes. Vi værdsætter vel endnu alle — eller næsten alle — de danske Kunstnere, vore Fædre agtede, lige saa højt som de værdsatte dem, enkelte endnu højere. Men Interessen for adskillige af deres hæderligste Flidsarbejder er forringet, thi netop de forekommer os ofte at udpege deres og Tidssmagens Begrænsning.

Den i Museet Nadverbilledet tiltænkte Plads syntes den bedst mulige. Alligevel tog det sig i Skitsernes Nærhed tarveligt ud. Et andet Værk af Marstrand burde indtage denne Plads. Og der fandtes

jo virkelig et, som var fuldt saa anseligt, lige saa ædelt i sin Tanke, endnu større i sin Stil, et Værk, hvor Inspirationen ikke var sløvet under Udarbejdelsens Afmattelse og Malerens Genius fremtraadte i sin fulde Glans.

Gennem lange Tider havde Marstrand slidt med sit store Nadverbillede, mange Gange omdannet Kompositionen og mange Gange

Collegium politicum.
Gave fra Oscar Wandel til Kunstforeningen. Deponeret i Kunstmuseet.

ommalt Hovedfiguren. Forgæves! Billedet blev ikke det, han havde drømt om at skabe. Næsten med Væmmelse vendte han sig fra det og sagde til den forundrede Rasmussen Eilersen: »Jeg kan ikke male, jeg har aldrig lært at male. — Gud give, at jeg var bleven født i Frankrig«.

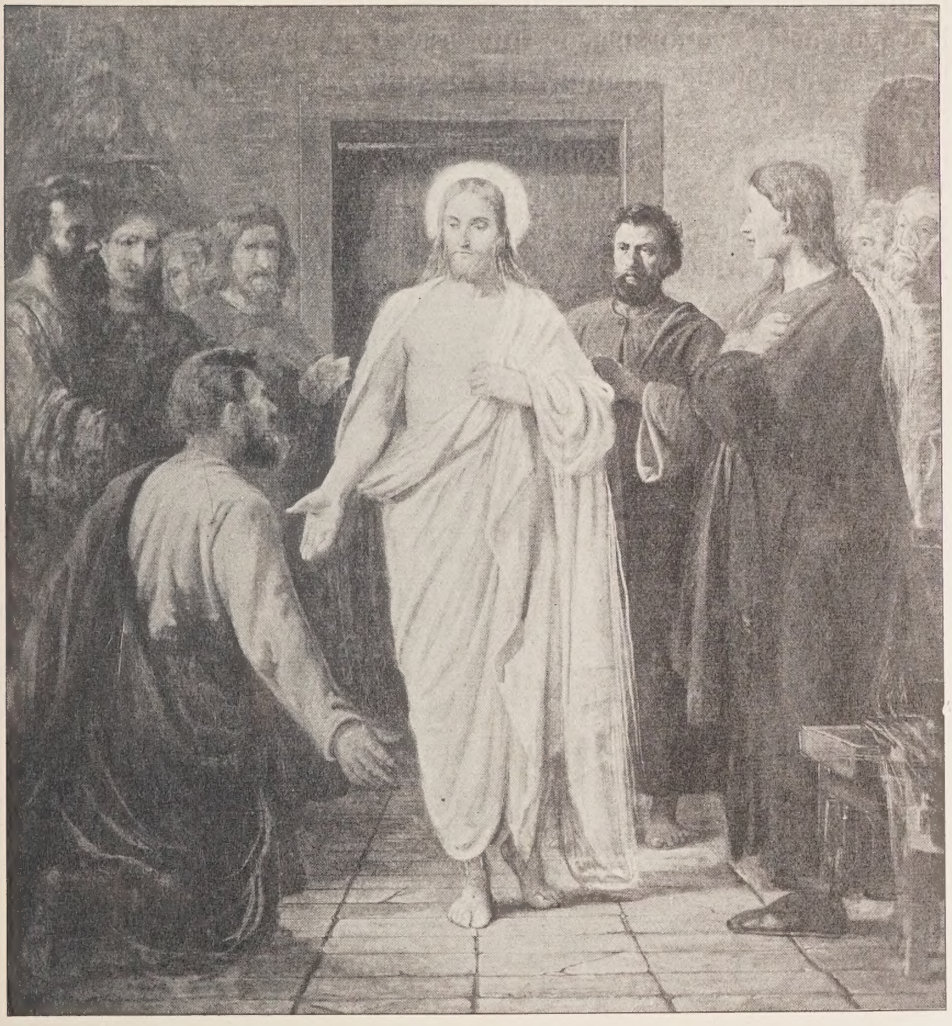
Trods Travlheden med de store Bestillingsarbejder til Universitetets Festsal og til Banken vilde han dog Aaret efter forsøge at give Nadverbilledets Hovedfigur en ny og bedre Skikkelse i et nyt og endnu større bibelsk Billede. Han vilde skænke det som Alter-

tavle til den planlagte Kirke i Nyboder og det skulde fremstille den opstandne Kristus, der viser den vantro Thomas sine Vunder. »Jeg maa dog ogsaa give mit Bidrag til Kirken«, sagde han til Johannes Fibiger. Med denne sin Ungdomsven drøftede han Æmnet og »gjorde sig mange Betragtninger over, hvorfor Thomas maatte sees staaende, ikke knælende foran Jesus. Han er jo gaaet hen for at røre ved ham og nu tør han ikke, sagde han« (Fibiger: Mit Liv og Levned, S. 360). Dog opgav han med Rette denne Tanke; i et Brev fra Marts 1870 fortæller han, at han maler »Thomas, der kaster sig ned for Herren«. Den ligesom andre af Marstrands herlige Kartoner ødelagte legemsstore Karton til dette Billede forekom Fibiger at være Marstrands skønneste Værk. Men det er næppe troligt at den overgik selve det ufuldførte Maleri. Alene Peters Hoved er gennemmalt efter Model; Marstrand har maaske selv set, at det blev ringere end Resten og derfor — heldigvis — opgivet at føre Billedet videre. Det er kun et Anlæg, men et Anlæg af en stor Kunstner, der her ogsaa har vist sig som en virkelig stor Maler[1].

Gennem den stængte Dør er Kristus svævet ind og staar i sit hvide Ligklæde med sin hvide Glorie og sin af Døden forklarede Guddoms-Majestæt i blændende Lysglans mellem sine Apostle. Han har sagt dem sin Fredshilsen og udstrækker nu venligt Haanden mod Tvivleren, thi han er i sin uendelige Kærlighed ogsaa mild og taalmodigt overbærende med de Svage i Troen, til hvilke Marstrand regnede sig selv. Kristus er her som i Thorvaldsens Statue den store Fredsfyrste, og Maleren har tydeligt nok — selv i Drapperibehandlingen — haft Statuen i Erindring, men Sammenligningen er ikke til Skade for Marstrand, der snarest lader Thorvaldsens Kristus synes noget tør og abstrakt. Billedets næstmærkeligste Figur er Johannes; for en Gangs Skyld er det her lykkedes Marstrand at give en følelsesrig og sjælfuld Skildring af den dybe Betagethed hos en varmt forelsket ung Mand. Ogsaa den knælende Overvundne er fortrinlig og skøndt Penslen efter sin vante Manér har begyndt at runddreje Formerne i Peters Hoved, har den ikke helt aflivet et godt Anslag af klippefast Mandighed. Resten af Apostlene er let skitseret og virker kun som Koret i en græsk Tragedie. Kompositionen har den mest klassiske Simpelhed, Farvegivningen er med

[1] Naar Billedet i Kunstforeningens Marstrand-Bog er angivet at være beskaaret foroven, skyldes dette en fejlagtig Efterretning; det har aldrig været større. Solgt paa Auktionen efter Marstrand i 1875 for 100 Kr. til Kommandør Alex. Wilde, købtes det paa en Auktion 1896 efter Wildes Død for 360 Kr. af et Kunsthandler-Firma, der afhændede det til Museet i Randers.

den dunkle Grund, Lysglansen over Kristus, det vissentgrønne i Thomas' Dragt og det røde i Johannes af fuldendt Skønhed, Virkningen af den størst mulige Klarhed og Kraft. Utvivlsomt er dette



Den opstandne Kristus viser den vantro Thomas sine Vunder.
Deponeret af Randers Museum i Kunstmuseet.

Billede Marstrands mest storstilede og i sin Art det ypperste i vor Kunst, sikkert ogsaa uden Lige i det 19de Aarhundredes Malerkunst fra alle andre Lande.

Bestyrelsen for Randers Museum har bestemt sig til at deponere Billedet i Kunstmuseet i København. Naturligvis mod Erstatning. Der er ydet Randers rig Erstatning i de bedste af de for Kunstmu-

seet undværlige Billeder, naar dets Repræsentation for vor Malerkunsts Storheder indskrænkedes til det mest udsøgte. Alligevel fortjener Bestyrelsen for Randers Museum Tak for sin Imødekommenhed. Thi den er ikke alene udvist, fordi den skønnedes at være i begge Parters velforstaaede Interesse. Den skyldes ogsaa en Godkendelse af den Betragtning, at Københavns Kunstmuseum er det Sted, hvor enhver Dansk eller Fremmed med dyberegaaende Interesse for Kunst først og fremmest vil søge at danne sig sit Skøn om Værdien af vore betydeligste Kunstnere. Deres Hæder er Nationens. Kunstforeningen og Randers Museum har hver bragt et Offer paa Fædrelandets Alter, fordi Alteret var et saadant Offer værd.

KARL MADSEN

Artus Quellinus: Kristusbarnet. H. m. Plint 20 ctm. Statens Museum.

BRÆNDTLERSFIGURER AF DEN ÆLDRE QUELLINUS

Knap hundrede Aar efter at Antwerpen, i sin højeste Blomstringstid, havde bygget sit Raadhus, lagde Amsterdam, der havde arvet Verdenshandelen efter Antwerpen, Grunden til sit kolossale Raad- og Domhus. Ikke fordi det var nødvendigt. Allerede i Middelalderen var der paa samme Plads, ved Dam, opført et Raadhus. Men den 80 m. brede Nybygning, rejst paa mer end 13,000 Pæle, og som kostede 30 Millioner Gulden i vore Dages Penge, skulde være det monumentale Udtryk for Amsterdams Magt og Rigdom, og for, hvad Holland betød paa det Tidspunkt. Grundstenen lagdes samme Aar som den westfalske Fred sluttedes. Freden bekræftede den Frihed, de nordlige nederlandske Provinser havde kæmpet for i firsindstyve Aar. Hertil hentyder ogsaa Grundstenens Indskrift. Syv Aar senere (1655) afsluttedes Arbejdet. Bygmesteren var en rig og uafhængig Mand, Jacob van Kampen, Nattergalen fra Amersfoort,

som Digteren Vondel kaldte ham. Han kunde nemlig bygge ligesom Nattergalen mentes at synge: for sin egen Fornøjelses Skyld.

Mærkelig nok vragede van Kampen det hævdvundne hollandske Byggemateriale, Murstenen. I det Ydre staar Raadhuset helt med huggen Sten. Og han gennemførte det i den italienske Baroks Former, som han dog ikke kunde beherske. Der er saa lidt arkitektonisk Helhed over det, at det godt kunde deles i to selvstændige Bygninger, hvis man gennemskar det paa langs over Gesimsbaandet.

Men van Kampen skabte i hvert Fald i det Indre en Række storladne Rum, hvis ypperste Smykke blev en overdaadig Mængde Marmorrelieffer og Statuer af *Artus Quellinus*. Han var Belgier, født i Antwerpen 1609, hvor han ogsaa døde 1668. I sin Ungdom gik han til Rom, hvor han blev Elev af sin højt beundrede Landsmand, François Duquesnoy, hvis Tilnavn, *il Fattore di Putti,* Barnefremstilleren, antyder hans Specialitet. Han er ganske rigtig Fader til Barokens plastiske Barnefigur, som hans Elever og Efterlignere førte ud over hele Nordeuropa. Det skal have været Tizians Børnebacchanal (nu i Madrid), som havde inspireret Duquesnoy. Snarere er det dog de sent antike Barnestatuer, hvoraf de romerske Samlinger vrimler. Men i hvert Fald passer Barnefiguren nøje til Barokens Sans for det svulmende Omrids, for Bevægelighed og for naturalistisk Overfladebehandling.

Efter sin Hjemkomst blev Artus Quellinus 1640 optaget som Mester i Antwerpens Lucasgilde, og som Leder af Amsterdamer-Raadhusets plastiske Udsmykning var han Stads-Billedhugger. Han har brugt sine Øjne godt i Italien. Hans Kunst røber virkelig Forstaaelse af Antiken. Og fra Højrenaissancens store Kunstnere har han laant Figurer og Figurmotiver. Men Antik og Renaissance er indsmeltet i den drøje Figurstil, der var hans Samtids. Nordboen kommer frem i hans aabenlyse Forkærlighed for Dyre- og Plantelivet. Men skønt den sindrige Digter Vondel kaldte ham Datidens Fidias, er det just ikke denne Kunstner, man i vore Dage tænker paa foran Quellinus' Værker. Derimod kan hans saftige Formbehandling, hans maleriske Stil og hans rige, tunge Kompositioner nok lede Tanken hen paa hans Landsmand Rubens. Og som Rubens var han fuldt fortrolig med hedensk og bibelsk Historie, Mytologi og klassiske Allegorier. Det er gennem Oldtidens Guder og Gudinder, det gamle Testamente, Grækenlands og Roms Historie, allegoriske Figurer i klassiske Klædebon, Barneskikkelser med

sindrige Attributer, at Quellinus forklarer Amsterdams stormægtige Mynheers alle borgerlige Dyder. Og han gør det med ægte klassisk Humør, djærvt og fyrigt, stundom ogsaa med Finhed. Den lyraspillende Arion, der uskadt bringes i Land paa Delfinens Ryg, har han anbragt over Søassurancekontoret, Ikarus, den altfor højtflyvende, over Fallenternes. Og hele Bygningens Mening lader han tone ud foroven i de to Frontispicers Relieffer. Det ene viser Amsterdams Stadgudinde som Verdenshavenes Herskerinde, det andet de fire Verdensdele, der bringer hende deres Gaver.

Sandrart vil vide (Teutsche Academie. I, S. 351), at mange af Quellinus' Statuer er gaaet til Potentaterne i England, Sverrig og Danmark. Om en Forbindelse mellem Artus Quellinus og den kongerigske Del af Danmark vides dog intet. Derimod havde Kunstneren — som Dr. Harry Schmidt har kunnet oplyse fra vort Rigsarkiv (Oud Holland. 32. Bd. S. 225 ff.) — arbejdet for den gottorpske Hertug Kristian Albrekt. Slesvig Domkirkes middelalderlige Sakristi indrettede han nemlig til et Gravkapel for sin Fader, Kristian IV's Søstersøn Hertug Frederik III, og hertil leverede Quellinus 1661—63 dels en Marmorbrystning indvendig, dels den fornemme Portal af sort, hvidt og flammet Marmor ud mod Kirken.

Selv var han ikke i Slesvig. Derimod kom hans Broder og Beundrer, Hubert, der har raderet Billedhuggerarbejderne i Amsterdamer-Raadhuset. Et Eksemplar af disse Raderinger er i Kobberstiksamlingen. Da Artus ellers ikke vides at have givet sig direkte af med Arkitektur, medens Hubert var Arkitekturmaler, er det vel ham, der har gjort den Tegning til Arbejdet, som omtales i en Udgiftspost. François de Saghere, der var Billedhugger, og gift med Brødrene Quellinus' Søster Catharina[1], ledede Opstillingen af Marmorarbejderne i Gravkapellet.

Men de gottorpske Hertuger har ogsaa ejet et Par smaa Brændtlersarbejder af Artus Quellinus. I Inventaret fra 1710 over det gottorpske Kunst- og Naturaliekammer er opført: »En Kvinde, der byder et Barn sit Bryst, modelleret i Ler af Quellin«, og »Et liggende Barn med et Kors, af samme Mester«.[2] Disse Smaafigurer er nu — som Karl Madsen har gjort opmærksom paa — i Statens Museum. Maaske stammer ogsaa de to Smaabørn fra et tredie

[1] Se: Zeitschrift für bildende Kunst. 1888. S. 137; 174.

[2] Harry Schmidt, Gottorffer Künstler. Aus urkundlichen Quellen im Reichsarchiv zu Kopenhagen. I. Teil. I: Quellen und Forschungen der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. 4. Bd. S. 311.

Brændtlersarbejde af Quellinus, det, der i samme Inventar opføres som et Skjold, holdt af Børn. De to Smaabørn (S. 34) er uomtvistelig af samme Haand som de andre Brændtlersfigurer.

Derimod er det uvist, hvornaar disse Terrakotter er overgaaet fra Gottorp i kgl. dansk Eje. Maaske er de to Smaabørn identiske med de »To smaa siddende Børn posseret af Leer«, og Barnet med Korset (Kristusbarnet) lig med »Een liden Dreng af Leer«, der er opførte i Kunstkammerinventaret fra 1737 (S. 779, Nr. 542 & 547). Moderen med Barnet (Jomfru Marie med Kristusbarnet) kan derimod ikke spores længer tilbage end til C. J. Thomsens Museum for Skulptur og Kunstflid. Men nu er de i hvert Fald i den danske Stats Eje, og de er karakteristiske Vidnesbyrd om Quellinus' Kunst. Meget omhyggelig gennemførte. Selv Kristusbarnet med Korset, der ikke, som de andre Figurer, er et egenligt Originalarbejde — det er presset i Form —, er dog, ligesom de andre Figurer, gaaet over med den filede Metaltraadsslynge. Derved er Overfladerne kommet til at staa friske, som var de gennemciselerede.

Man ser, hvorledes Quellinus' kunstneriske Kunnen gør sig gældende indenfor Datidens almindelige Opfattelse, i den indtagende Gruppe af Jomfru Marie, som byder sit Bryst til det lille Kristusbarn, der har sprællet sig ud af Svøbet, og leende rækker sit Æble mod Beskueren (S. 33). Paa Barokens Vis udfolder baade Moder og Barn sig frit i Rummets tre Dimensioner. Moderens venstre Fod er endog strakt ud over Plinten, med Fodbladet op mod Beskueren. Og begge Figurer er paa ægte Barok-Vis — som forøvrig ogsaa Quellinus' andre Terrakotter i Samlingen — komponeret saaledes, at Skuldres og Hofters Bevægelsesretninger kontrasterer. Og mens man har Mindelse om Michelangelo i Haandleddenes elegante Bøjning, er det atter ren og skær Barok, naar den svulmende Plastik i det nøgne modstilles den krappe, konkave Behandling af Klædebonnene. Desuden har Kunstneren med fuld Bevidsthed arbejdet med Lys- og Skyggevirkning: Lys over de nøgne Partier, bløde Skygger fra Madonnas Øjenlaag over Kinderne, et livfuldt Spil af skarpe Lys og Skygger i Draperierne. Og dog virker Madonnas Bevægelse helt jævnt og naturligt, som hun sidder blufærdig og i Stilhed fryder sig over sin lebendige Purk.

I de tre Barnefigurer er Artus en selvstændig Elev af den berømte Fattore di Putti, næsten elfenbensagtig sart i Modelleringen af de svulmende, bløde og glidende Former, der dølger al fast Struk-

Artus Quellinus: Jomfru Marie med Barnet. H. 31 ctm. Statens Museum.

tur, og hvor Enkelthederne er gjort med Finhed og Præcision. Man mærker ogsaa her Kunstnerens Glæde over Stofferne, hans Følelse for Lysets Gliden over sløret Form, for Virkningen af bløde Skygger eller skarpe, sorte Stænk. Kristusbarnet (S. 29) hviler næsten kongelig, som en antik Flodgud, og betragter sit Kors, hvis strenge Skraalinie indfatter Barnekroppens Svulmen og Bølgen. Og de to siddende Smaabørn (S. 34) stritter og larmer med pudsig Iver mod hinanden. De kan have løftet Baandene fra et Skjold, anbragt imel-

lem dem. Thi Hovederne med Basunkinderne og de aabne Munde, og de buttede Kroppe, har naturligvis været fuldt synlige.

Amsterdams Rigsmuseum ejer en Mængde af Quellinus' Lermodeller til Raadhusskulpturerne. Om Kunstmuseets Terrakotter er blevet benyttede til Marmorfigurer vides ikke. Det kan heller ikke foreløbig afgøres. Men disse sikkert hjemlede Smaafigurer kan maaske tjene til at identificere andre Arbejder af Quellinus i andre Samlinger.

FRANCIS BECKETT

Artus Quellinus: To Smaabørn. H. 16 og 15 ctm. Statens Museum.

DANSK KUNSTMUSEUMS FORENING

1917

LIVSVARIGE MEDLEMMER

Maleren Willy Grétor
Godsejer Johs. Hage, Formand for Bestyrelsen
Generalkonsul Johan Hansen, Medlem af Bestyrelsen
Etatsraad, Direktør Wilh. Hansen, Medlem af Bestyrelsen
Fabrikejer Chr. Hasselbalch
Direktør Holger Hirschsprung
Vekselmægler, Direktør Ed. Rée
Hofjægermester, Lensbaron F. M. Rosenørn-Lehn
Ingeniør J. Rump
Generalkonsul P. Wessel
Hofjægermester H. C. T. Wolff-Sneedorff
Overretssagfører L. Zeuthen, Medlem af Bestyrelsen

MEDLEMMER

Ny Carlsberg Fondet (5 Medlems-Bidrag)
Kammeradvokat V. Aagesen
Grosserer N. Abrahamsen
Greve W. Ahlefeldt-Laurvig
Stabslæge, Dr. med. L. Ammentorp
Direktør Max Ballin
Overretssagfører Axel Bang

Grosserer Georg Bendix
Vekselerer Julius Bendix
Grosserer William Bendix
Apotheker Alfred Benzon
Etatsraad G. Bestle
Direktør Aage Bramsen
Fru Ellen Brünniche
Overretssagfører Michael Carlsen
Fabrikant F. Cloëtta
Grosserer Lauritz Dahl
Direktør Benny Dessau
Geheimekonferensraad J. H. Deuntzer
Hofjuveler A. Dragsted
Overretssagfører Falbe-Hansen
Enkefru F. Falck
Overretssagfører E. Falk-Jensen
Professor I. F. Fischer
Lensgreve Mogens Krag-Juel-Vind-Frijs
Konferensraad C. Gammeltoft
Jægermester A. N. Grøn
Grosserer Gotfred Halkier
Direktør Ch. Hansen
Maleren Hans Nikolaj Hansen
Generalkonsul Johan Hansen
Generalkonsulinde Hansen
Fabrikejer Hasselbalch
Direktør H. Heilbuth
Overretssagfører P. Heise
Bogtrykker Axel Henriques
Vekselerer Johs. Henriques
Malerinden Frk. Marie Henriques
Grosserer Julius Hertz
Museumsinsp., Dr. phil. Peter Hertz, Medlem af Bestyrelsen
Direktør Aage Heyman
Fru Ellen Heyman
Etatsraadinde Hanne Heyman
Grosserer Oscar Hirschsprung

Dispachør L. N. Hvidt
Geheimeraadinde Emma Hørup
Museumsdirektør Helge Jacobsen, Medlem af Bestyrelsen
Professor, Dr. med. Daniel Jacobsen
Cand. theol. A. Jacobæus
Konferensraad Vilh. Jørgensen
Kunsthandler V. Kleis
Kammerherre R. Krag
Museumsdirektør M. Krohn
Ekspeditionssekretær L. P. Larsen
Vekselerer Adolf Levin
Overretssagfører Carl Levin
Vekselerer Johan Levin
Papirhandler Ad. Levison
Vekselerer Ivar Levy
Fru Edgar Madsen
Museumsdirektør Karl Madsen, Medlem af Bestyrelsen
Kunsthandler P. Magnussen
Antikvitetshandler Marcus
Grosserer Carl H. Melchior
Garver John Messerschmidt
Grosserer M. E. Meyer
Direktør Ernst Michaelsen
Kunsthandler Mohr
Direktør Otto Mønsted
Fhv. Finansminister N. Neergaard, Medlem af Bestyrelsen
Billedhugger Kai Nielsen
Ingeniør H. Nienstædt
Professor Julius Paulsen
Fabrikant Herman Petersen
Grosserer Holger Petersen
Raadsformand Gustav Philipsen, Medlem af Bestyrelsen
Dyrmaler Th. Philipsen
Etatsraadinde C. Rasmussen
Hofjægermester, Baron Otto Reedtz-Thott
Geheimekonferensraad, Lensbaron, Tage Reedtz-Thott
Lensgreve C. E. Reventlow, Medlem af Bestyrelsen

Lensgrevinde Reventlow
Direktør, Dr. phil. C. Rothe
Professor, Dr. med. Thorkild Rovsing
Ingeniør, cand. polyt. J. Rump
Grosserer Hugo Salomonsen
Godsejer Einar Schou
Overretssagfører Axel Simonsen
Professor Joakim Skovgaard, Medlem af Bestyrelsen
Direktør K. Suenson
Frk. Ida Suhr
Dr. C. Sølling
Grosserer Chr. Tetzen-Lund
Professor, Dr. jur. Carl Torp
Cand. phil. Herman Trier
Professor L. Tuxen, Medlem af Bestyrelsen
Professorinde Tuxen
Grosserer O. Wandel
Grosserer Georg Warburg
Bogtrykker S. Wedege
Hofjægermester, Baron J. Wedell-Neergaard
Overretssagfører J. Werner
Kunsthandler V. Winkel
Direktør W. Witzke
Maler Kristian Zahrtmann
Overretssagfører L. Zeuthen

Pieter Boel: Et Køkkenbord.

MALERISAMLINGEN PAA GAUNØ

I

Kunstmuseets Aarsskrift har tidligere gengivet og omtalt Lægebillederne paa Gaunø. Danske Kunstvenner ved jo nok, at der paa Gaunø findes en stor Malerisamling, men da Gaunø ikke ligger paa alfar Vej, er Samlingen maaske alligevel forholdsvis lidet kendt. Gaunøs nuværende Besidder har draget Omsorg for, at Samlingen forbliver uafhændelig Ejendom, og stedse naar Forholdene tillod det, tilstaaet Besøgende Adgang til de Rum, hvor de bedste Kunstværker var fremhængt. Allerede i 1876 lod han Julius Lange katalogisere et Udvalg af Malerisamlingen, i 1914 har han ladet udarbejde en ny og mere omfattende Fortegnelse over dens væsentligste Indhold. Der er da for Aarsskriftet al god Grund til at bringe en Redegørelse for den største Malerisamling, der fra ældre Tid har været i dansk Privateje.

Ganske vist rummer den ikke lutter Herligheder. Dens Skaber, Statsministeren Grev Otto Thott, var Billedelsker som han var Bog-

elsker, men ikke Kunstkender, en mere ivrig end kræsen Samlernatur med Trang til vedvarende at beskæftige Tankerne og Fantasien gennem Ny-Erhvervelser. Aldrig har Gaunøs mægtige Hovedbygning haft Plads til alle de Lærreder, han førte derned. Da Gaunø i 1737 kom i hans Besiddelse var der kun en Snes Malerier, efter hans Død i 1785 opfører en Registrering 2166. Og endda var den vigtigste Del af hans Kunstsamlinger — med omtrent 1000 Malerier foruden Miniatyrer, Kobberstik og Haandtegninger — i Palæet paa Kongens Nytorv og solgtes her 1787 ved den største Kunstauktion, der nogensinde er afholdt i vort Land.

Hvad Gaunø beholdt, var dels Billeder, der regnedes for at have størst Værd som Dekoration, dels Portrætsamlingen, alt hvad Greven havde arvet af Portræter af Aner og Stamfrænder, mange lejligvis købte gode Portræter af kendte og ukendte Personer. Desuden C. A. Lorentzens Kopier efter Billeder af Europas »distinguerte Mænd«, og de Portræter, som E. H. Løffler efter Grevens Anvisning »med megen Umage paa det nøieste og accurateste« havde kopieret »efter Engelske Kaaber Stykker«. Trods de mange tarvelige Kopier har den af Museumsinspektør, Magister Otto Andrup med Omhu og Kyndighed katalogiserede Portrætsamling en historisk Værdi, som næppe kan skattes for højt. Dens danske Afdeling danner det vigtigste Supplement til Rosenborg og Frederiksborg.

Selvfølgeligt er den rent kunstneriske Værd af Gaunøs danske Portrætsamling ringere end den historiske. Den byder dog gennem adskillige gode og mærkelige Billeder et rigt Stof for Studiet af vor ældre Kunsthistorie. En af de Kunstnere, kun Gaunø lærer os at kende, er den 1661 til kgl. Contrafeyer udnævnte *Johan Thimm*, der 1672 har malt Spisesalens mægtige og snurrigt pompøse Familjebillede, hvor den massive Holger Vind i romersk Heltekostyme paraderer med sin Hustru, en halv Snes Børn og en Morian. En anden er *K. Jacobsen,* hvis nette Graat i Graat malte Billede af Knud Thott minder om lignende Arbejder af Wuchters. Fra sin bedste Side viser *d'Agar* sig i det elegante Dameportræt, som en upaalidelig Paaskrift udgiver for M^me^ de Scarron. Hvor mange karakteristiske Arbejder af det 18de Aarh.s danske Malere — *Wahl, Hørner, Andreas Brünniche, Als* og *Juel,* — end Samlingen kan opvise, fanges Interessen dog mest af de ældre Portræter. Det turde være tvivlsomt, om *Jacob Binck* har malt det mærkelige, lille Billede af Christian III.s Lig, derimod er vel det blege Portræt af Falk

Gøye fra 1591 et autentisk Arbejde af *Geert Cornelisz van Harlem*, skøndt Signaturen er tilmalt i det 18de Aarh. Han maa hos os have malt mange Portræter; i et af Voss afskrevet udateret Dokument andrager han Kongen om en Understøttelse; ellers maa han trods »vorstehenden Alterthum« med Hustru og Børn forlade Landet, da han trues af Arbejdsløshed efter allerede at have portræteret Størstedelen af »die Vornehmsten von Adell allhier in diesem hochlöblichen Reich Dennemarck«. Mange af hans dygtigere Efterfølgere i det 17de Aarh.s Begyndelse kender vi ikke af Navn; ukendte Kunstnere har malt Størstedelen af Gaunøs smukke Portræter af Datidens danske Adelsmænd og deres Fruer. Dansk Kunsthistorie har endnu mange uløste Opgaver. Selv saa udprægede Kunstnerpersonligheder som Karel van Mander, Abraham Wuchters og Henderich Dittmarz staar jo endnu for os med ret ubestemte Omrids.

Det maa sikkert være *Karel van Mander*, som har malt de fire store ved Trappen paa Gaunø ophængte Brudstykker med Figurer fra et lignende fantastisk Østerland som det, Gerard van Honthorst har fremstillet i sine af Francis Beckett omtalte Billeder af »Pigen fra Æthiopien«. Thi de fire Gaunø-Fragmenter har nøjagtigt den samme flotte og flygtige Behandling som Karel van Manders i »Rosen« i Christian VII.s Palæ paa Amalienborg indsatte Loftsbilleder. Fire med en næsten brutal Djærvhed malte Enkeltfigurer, der symboliserer Elementerne, har Stilen fra Karel van Manders tidligere Tid. Han er jo dog bedst som Portrætmaler. Det store Sehestedske Familjebillede har oprindeligt hørt til hans betydeligste Værker, men klodsede Restavreringer har efterladt det som Ruin. Usikkert er det vel, om han har malt det fornøjeligt friske Billede af en rødklædt Dreng ved Siden af en Abe paa en blaa Stol. Gaunø har i hvert Fald et autentisk, velbevaret og fortrinligt Portræt, der fuldt ud godtgør Berettigelsen af Karel van Manders Ry. Det sjælfuldt levende Brystbillede af Digteren Anders Bording er Perlen mellem Samlingens danske Portræter. Ophængt med Rette i det egentlige Galleri mellem Gaunøs bedste Kunstværker hævder det dér sin Plads med Ære.

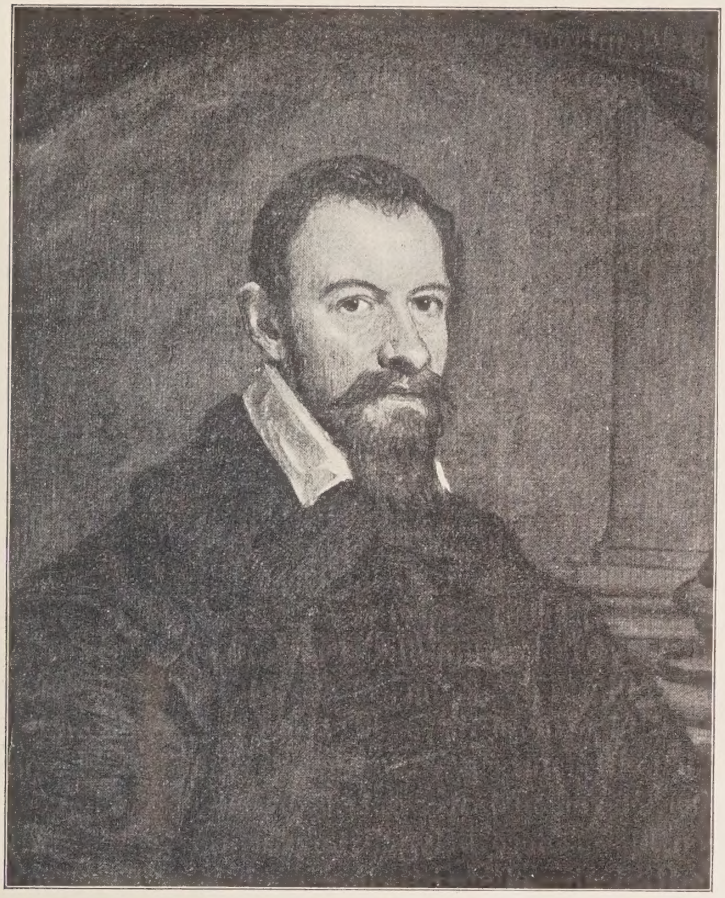
Til Genbo paa Vindusvæggen har det et mærkeligt Brystbillede af en som Hyrdinde udklædt ung Pige. Det er dygtigt malt og selve Personen er fængslende. Udtrykket er et mut »Rør mig ikke«, men de brændende Øjne røber en hed og urolig Sjæl. Det er en Samtidig af Marie Grubbe, en Frøken fra Frederik III.s Tid ligesom

den Hyrdinde, Anders Bording har hyldet i sin Sang til den »englesøde Galathe«. Behandlingen — især af Draperiet — tyder paa, at Billedet skyldes *Abraham Wuchters*, af hvis Arbejder paa Gaunø et Par tidligere har været nævnt i Aarsskriftet. Unægtelig er det ualmindeligt misvisende, naar Billedet i Julius Langes Katalog findes opført som: »I den franske Kunstner I. B. Greuzes Manér (Slutningen af det 18de Aarhundrede)«.

Ingen Kunsthistoriker undgaar at drage forhastede Slutninger og det vilde være urimeligt at opholde sig over Fejl i et 40 Aar gammelt Katalog. Opgaven laa næppe særlig godt for Julius Lange. I Indledningen til sin aandfulde Udviklingslære har han ærligt bekendt sin Ringeagt for Katalogarbejdets Smaatterier, der kræver et Hovedbrud, hvis Resultat — om der vindes noget Resultat — altfor ofte er tvivlsomt og i Reglen højst ubetydeligt. Kunsthistorien har dog ikke forgæves arbejdet med Smaatterierne i de mange Aar siden Lange skrev sit Katalog, den har derved udvidet Grænserne for vor Viden og fremmet Forstaaelsen af de enkelte Kunstværker. Thi den rigtige Opfattelse betinges af de rigtige Etiketter. Det almindelige Katalogiseringsarbejde er Kunsthistoriens Fundament. Men endnu turde der vel være lang Vej frem til at naa alle Gaaders rette Løsning.

II

Otto Andrup har andetsteds i Aarsskriftet løst os den vanskeligste af Gaunø-Samlingens Gaader. Og Fremtiden vil sikkert bringe os en nøjagtig Bestemmelse for det anselige Fløjalter fra omtrent 1520 med Fremstillingen af Bebudelsen. Trods den rige Anvendelse af italiensk Renaissance-Ornamentik slutter Billedet sig i sin Stil og nydelige Gennemførelse til de gode Traditioner fra det 15de Aarhundredes nederlandske Malerkunst. Uden selv at høre til de Store har Maleren gaaet i en udmærket Skole; de ejendommeligt formede Næser synes at maatte gøre hans Arbejder let genkendelige. Paa Fløjenes Indersider har han fremstillet Alterværkets Stiftere med deres Skytshelgne; Donator-Fruens hermelinsbræmmede Skarlagenskaabe og kræmmerhusspidse Hue viser, at det maa være udført for højtstaaende Personer, som efter de tilføjede Vaabenskjolde maa kunne navngives af Heraldikere. Derved oplyses maaske ogsaa Malerens Hjemsted, rimeligvis Grænseegnene mellem Nederlandene og Tyskland.



Jacopo Bassano?: Mandsportræt.

Maaske har Julius Lange med Rette tildelt den forhen saa berømte *Guido Reni* en legemsstor Halvfigur af en »billedskøn« smægtende David, der har besejret Goliath. Dog ejer Gaunø kun et fremragende italiensk Maleri, et legemstort Brystbillede mod en Baggrund af graa Arkitektur af en sortklædt Venetianer, en klog og dygtig — vel ogsaa noget snu — midaldrende Herre, hvis anselige Næse tyder paa en fyrig Livsappetit. Traditionen og Julius Lange har henført Billedet til Tintoretto, Mario Krohn, vor bedste Kender af italiensk Kunst, til den endnu næppe tilstrækkeligt skattede *Jacopo Bassano*. Portrætet er en sand Mesters Værk, overlegent sikkert i Behandlingen og tindrende livfuldt i Karakteristiken, et Billede, der utvivlsomt vilde have vakt Beundring hos Rubens og vundet Paaskønnelse hos Frans Hals. Ogsaa hos Manet.

Nogle af de anseligste Billeder paa Gaunø skyldes det 17de Aarhundredes Flamlændere.

Samlingens største Skat er utvivlsomt det fra Palæet paa Kongens Nytorv fremdragne egenhændige Arbejde af *Rubens*. Som paavist i en Redegørelse i »Tilskueren« for Januar 1915 er det et Forarbejde til de to Friser i den af Rubens og hans Elever fra 1630 til 1634 malte Loftsdekoration til den daværende Festsal i Slottet Whitehall. Desuden har en Elev anvendt to af de 19 Genier for Billedet i Antwerpens Museum af den lille Jomfru Maries Skoleundervisning hos den hellige Anna.

Billedet med de 19 Genier var i Begyndelsen af 1915 udstillet i Kunstmuseet. Det er i Sandhed en Fornøjelse paa Gaunø at gense dets overlegne Mesterskab i Behandlingen af alle Enkeltheder, de glimrende formede Drengerygge og Drengekroppe, hvis fine og glansfulde Farve gør en saa udmærket Virkning mod den luftige Æter og Skyernes Graa. I Ansigtet paa Drengen med Aaget, har Restaureringen desværre maattet søge at erstatte, hvad der var tabt ved den Overlast, som Billedet i ældre Tid har lidt. Den anden af dets væsentligste Beskadigelser var et gaadefuldt, stort, næsten cirkelrundt Hul nederst til venstre. Det her gengivne Fotografi er taget, medens Restaureringen forgæves søgte at dække dets skæmmende Mærker ved ned over det at fortsætte de omgivende Skyer. Virkningen blev senere betydeligt forbedret ved en Antydning af det runde Hjul, der efter Gribelins Kobberstik findes paa den tilsvarende Plads i det fuldførte Billede og som er Hjulet for Triumfvognen med Løven og Bjørnen til Forspand.

Ejede Gaunø ogsaa et andet Billede af den store flamske Mester? Allerede i 1785 er Knæbilledet af en ung, smilende Dame opført under Rubens' Navn, og da det, trods paafaldende Svagheder, i sin Stil var overensstemmende med mange af hans Ungdomsværker, syntes Haabet om, at Billedet, naar det rensedes for Overmalinger og Forvanskninger, vilde fremtræde som en Original, ikke helt ubegrundet. Rensningen bragte de største Overraskelser. Under Baggrundens døde Sværte fremtraadte en rød Farve og ved Siden af den efterhaanden mange løjerlige Ting, Rester af et Hoved, Brudstykker af et Ben. Lærredet havde oprindeligt været benyttet til forskellige Øvelses-Arbejder, bl. a. til et mod det senere Dameportræts højre Sidekant vendt Mandsportræt. Og om end Rensningen var til Gavn for selve Damen, blev det fuldkommen klart, at Svag-

Rubens: Forarbejde til Loftsdekorationen i Whitehall. Omtr. 1630.

hederne var hende medfødte. Tilbage bliver kun det Spørgsmaal, om Billedet er en ualmindelig behændig Forfalskning fra ældre Tid eller en hæderlig Kopi efter et af Rubens os nu ukendte Ungdomsværker.

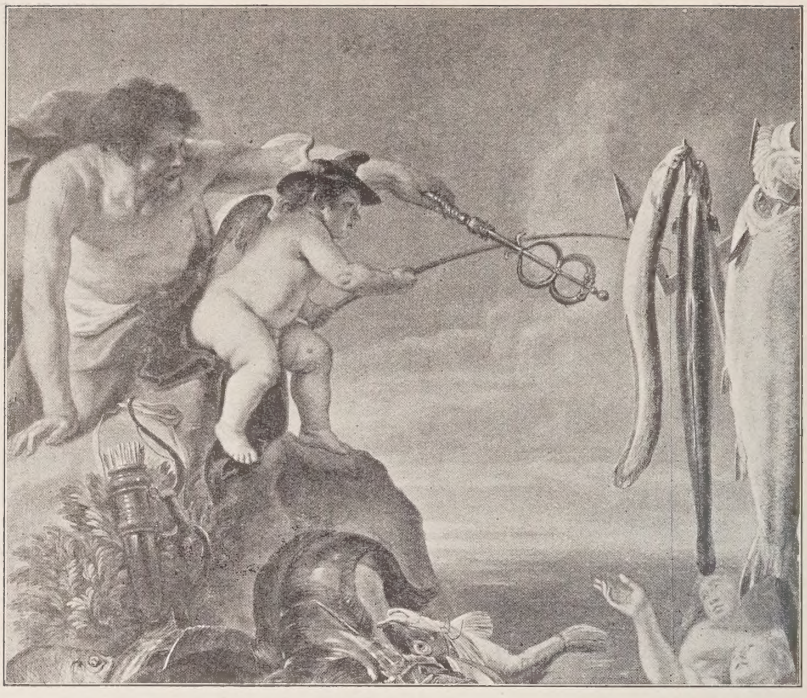
Af *Jacob Jordaens* ejer Gaunø et ægte og karakteristisk Arbejde fra hans tidligste Tid. Det nøgne Kristusbarn staar paa Moderens Skød og beundres af sine Bedsteforældre; frem over ham rækker en Engel i en pragtfuld rød Messekaabe en stor Drueklase, medens Josef fjærnt, udeltagende og upaaagtet, studerer i sin Bibel. Kompositionen er ubehændig og Jordaens havde ikke som Rubens Ævne eller Vilje til at føre den hellige Familje op i Poesiens ideale Regioner. Trods Gæstens sære Dragt og Englevinger er Billedet kun en elskværdigt opfattet flamsk Familjeidyl. Billedet er ikke malt senere end 1620, maaske tidligere, og har som andre af Jordaens Ungdomsværker knaldende stærke Farver, overdrevent sværtede Skygger og overdrevent klare Reflekser. Han beundrede dengang den Caravaggioske Retnings Naturalisme og Effekter, men lærte dog ogsaa et og andet af Rubens; det snurrige Kristusbarns hørgule Lokker er spiralsnoede som Krøllerne paa Rubens' Drengebørn og Løvemanker.

»Hvor kraftig en Malemaade Jordaens har haft i sin bedste Tid (om han end aldrig havde besøgt Italien),« fremgik efter Houbrakens Udsagn »af det Natbillede, der viser Historien om Peter, som afhugger Øret af Malkus«. Maleren Juriaen Ovens udførte en Kopi efter Billedet, medens Originalen var i hans Eje, og det er utvivlsomt denne Kopi, som er havnet i Gaunøs Kapel. Hvor tarvelig den end er, giver den høje Tanker om Originalen, hvis Komposition iøvrigt er kendt fra den Kunstmuseet tilhørende Skitse.

Et Billedfragment af ret anselig Størrelse — 1,60 Meter i Højden, 1,65 i Bredden viser Merkur, som lærer Amor at fiske. Oprindeligt var det en Fjerdedel af et mægtigt Lærred fra Jordaens' Værksted. I det 17. Aarh. hang det i Galleriet paa Københavns Slot; Inventariet af 1690 nævner det som »Et stort Stykke med en Historie om Nymfer, som fiske«. Et andet Brudstykke — et Par Sælhunde ved Konkylier paa en Strandbred, — solgtes paa Auktionen efter C. J. Thomsen 1865 og Auktionskataloget beretter Billedets Skæbne: »Ved Slottets Nedbrydelse i 1732 blev Maleriet sammenrullet og det hed sig, at man vilde anbringe det paa det ny Slot, men man forglemte det. Mange Aar efter fandtes det liggende paa et Loft over Stenhugger Karlebyes Værksted paa Marmorpladsen. Det var

Jacob Jordaens: Den hellige Familje. Omtr. (eller før) 1620.

imidlertid saa beskadiget, at kun enkelte Stumper kunde reddes.« Kataloget angiver, at »en Slags Gjentagelse af Billedet findes i Grev Schönborns Samling i Wien«. De bevarede Brudstykker stemmer ogsaa saa nøje overens med de tilsvarende Partier af det Grev Schönborn-Buchheim tilhørende Maleri, at det ene Billede utvivlsomt har været en tro Gentagelse af det andet. Da de Nymfer, der dukker frem i et Hjørne af Gaunø-Fragmentet, — og af hvilke Amor fanger den ene paa sin Fiskekrog, — er afgjort ringere end dens Søstre i Wien, har vel snarest Billedet paa Københavns Slot været Gentagelsen. Thomsens Forklaring af Billedet som en Fremstilling af »Neptun, der drager ind i Østersøen og forkynder Christian den Femtes Roes«, er sikkert upaalidelig, skøndt Sandraert vil vide, at Jordaens havde malt et Galleri til Kongen af Danmark (Christian IV?). Billedet er en Forherligelse af Havets Frugtbarhed som Kunstmuseets Billede med Overflødighedshornets Dannelse af Jordens. Uagtet Billedet hos Grev Schönborn gør en pragtfuld dekorativ Virkning og Jordaens Perle-Humør præger den fedtsvul-



Merkur lærer Amor at fiske. Billedfragmentet paa Gaunø.

Sælhunde og Konkylier. Billedfragmentet fra C. J. Thomsens Samling.

Det store Billede af Jordaens og Snijders hos Grev Schönborn — Buchheim i Wien.

mende Nymfe som den gamle, laskede, gemytlige Neptun, er Billedets Komposition med den store Paradeudstilling af Havets rige Skatte paafaldende løs. De mythologiske Figurer er kun en Tilgift paa det overfyldte Fiskemarked.

Fiskene og Havdyrene er baade paa Billedet i Wien og paa Brudstykkerne hos os mesterligt behandlede. De tilskrives i Wien Jacobus van Es, aabenbart kun fordi de af *Frans Snijders* malte nøje tilsvarende Sælhunde og Fisk paa Billeder i den kejserlige Samling tidligere ved en Fejltagelse antoges malte af van Es. Snijders har her og i mange andre Billeder været Jordaens en udmærket Medhjælper ligesom han har samarbejdet med Rubens. Paa Jordaens' Billede i Gaunø-Samlingen af den hellige Familje har han malt Frugterne og Pappegøjen. Hans glimrende Virtuositet i Foredraget fornægter sig ikke i Gaunøs store Billede med det skudte Raadyr henlagt i Herskabskøkkenet. Skøndt dets graalige Farvetoner er nydelige, hører det alligevel ikke til de Billeder, hvor dets Mester viser sig lykkeligst oplagt. Det er tungere malt end

han plejer. Besynderligt er det, at han har glemt at gengive den perspektiviske Forkortning af Gulvets Tegl.

Flandern havde andre fremragende Malere paa samme Felt. Et Billede af et Køkkenbord med Fuglevildt bag to Duer, der næbbes, (gengivet S. 1) ligner aldeles en udmærket Snijders i den elegante Behandling, men er tillige farverigt som Johannes Fijts smukke Billeder, Hofstede de Groot har sikkert med Rette henført det til *Pieter Boel.* Et godt Billede af samme Art er betegnet *M. Matthiesen f. 1648*, men det er maaske usikkert, om denne ukendte Maler var flamsk.

Den ejendommeligt flamske Landskabsstil præger et anseligt, desværre mangelfuldt bevaret Billede fra den i ældre Tid saa højt skattede *David Teniers'* store Værksted; Staffagen af Hyrder, Køer og Faar er anbragt med højtudviklet Sans for den pompøst dekorative Virkning. Den elskværdige Autodidakt *Jan Siberechts* har først en nyere Tid lært at værdsætte for hans friske og sanddru Billeder af Landlivet, hvor Opfattelsen ofte er saa mærkeligt moderne og Stilen undertiden kan minde en Smule om Millet, Farven undertiden en Smule om Courbet. I vort Museums Interiørbillede af ham ses paa Væggen et Par af hans mest typiske Arbejder, det ene er nu i Antwerpens Museum. Han er mangesidig, men det turde dog være nyt at se et saadant Billede af ham, som det, der (efter at det sidste Katalog over Samlingen var trykt), fremdroges fra et af Gaunøs Gæstekamre. Det er et 1649 datereret Aftenbillede i italiensk Karakter og næsten i Jan Boths Stil med Ruiner ved en Flod, en Hyrde paa et Muldyr og en Hyrdinde, der vogter Geder og Faar. Det er unægtelig mærkeligst ved sin Signatur.

Nogle af Gaunøs flamske Billeder har overvejende historisk Interesse, saaledes de to store Malerier, i hvilke en ukendt *G. v. A.* har fremstillet det gamle Slot i Brüssel og den Brand, som en Februarnat 1731 fremkaldtes ved nogle Konditorers Uforsigtighed og lagde alle dets Herligheder i Aske. Mellem Ulykkens Ofre var en ung Grevinde Ulfelt. Det ene af *Jacob Peeters* store Kirkeinteriører, der i Henseende til Arbejdets Properhed og Pyntelighed ikke staar tilbage for Værker af yndede danske Arkitekturmalere, fremstiller den berømte, fra 1615 til 1621 i Antwerpen opførte Jesuiterkirke, om hvilken en gammel Beskrivelse siger: »Pragten i Bygningens Indre fører Tanken til de himmelske Boliger og det er vanskeligt at afgøre, om Øjnene blændes stærkest af Guldets Funklen eller

Frans Snijders: Et Herskabskøkken.

Marmorets Glans, Gulvbelægningen af blaat og hvidt Marmor skinner som et Spejl og ser man op mod Midtskibets Hvælving, tror man at skue en Himmel af massivt Guld«. Ved et Lynnedslag brændte Kirken 1718, kun de store Alterværker reddedes. Da Billedets Modstykke er dateret 1721, er det rimeligvis kun en efter Branden malt Gentagelse af et ældre Arbejde ligesom Heinrich Hansens efter 1859 malte Billeder af Frederiksborg. Jacob Peeters' Billede maa alligevel antages at give god og paalidelig Besked om Jesuiterkirken, hvis 39 Loftsbilleder var udførte af Rubens' Elever efter Mesterens Skitser; flere af disse Loftsbilleder ses ret tydeligt paa Peeters' Maleri. De synes ikke at have haft den mest tiltalende Barokstil og det er altid en Trøst for Tabet, at de ikke var egenhændige Arbejder af Rubens som Gaunø-Billedet med Genierne.

III

Gaunø har langt flere hollandske Malerier fra det 17de Aarhundrede end flamske fra samme gode Tid. Men de største Berømtheder mangler. Der er ingen Rembrandt. Heller ingen Frans

Hals. Der er intet af alle de navnkundige Genremalere, som malte de nydelige Kabinetstykker, Pieter de Hooch, Jan Steen, Ter Borch o. s. fr. Heller ingen af de gode Dyrmalere, end ikke noget Blomsterbillede i van Huysums Stil.

Alligevel har Samlingen adskillige Billeder, som den, der skatter hollandsk Malerkunst og al god Malerkunst, vil se med megen Fornøjelse. Og den, der medbringer særlig Interesse for Hollænderne, vil her paa mange Punkter faa sit Kendskab til dem udvidet og beriget.

Maaske forstaar kun en Hollænder ret at glæde sig over den store Fremstilling af den vældige Turnering paa Vuchterheide d. 5. Februar 1600, hvor Spaniernes hovmodige Løjtnant med Øgenavnet »Lækkerbidsken« og hans Folk saa ynkeligt maatte bide i Græsset for deres tapre Modstandere. Maaske har det overvejende Interesse for kunsthistoriske Specialister at se den dygtige, men i Reglen ulideligt manierte *Cornelis van Harlem* fremtræde med to behageligt og upaaklageligt stilfulde antike Figurer og fremstille Mars kostymeret som Landsknægt foran den nøgne Venus. Eller at se *Joachim Witenwael,* der gerne ødsler med et Utal af Smaafigurer, vove sig i Kast med to — vel til en Loftsdekoration bestemte — legemsstore Figurer af en Hyrde og en Hyrdinde og slippe skikkeligt derfra.

En anden Hyrde — et Brystbillede af en ung, sværmerisk Herre med Vedbendkransen over sine blonde Lokker og Hyrdefløjten i Haanden, — fanger stærkere Interessen, fordi Billedet er let, dygtigt og aandfuldt malt. Naturligvis har denne Hyrde aldrig for Alvor vogtet Køer eller Faar, det er kostymeret Portræt; paa lignende Vis har f. Eks. Hollands berømteste Digter Joost Vondel ladet sig fremstille. Billedets Monogram viser, at det er malt af *Jacob Adriansz Backer*, der var jævnaldrende med Rembrandt og blev hans Elev, da Rembrandt kom til Amsterdam. Mange vil i Amsterdam have besøgt Vajsenhuset ved Kalvestraat og der have glædet sig over Jacob Backers udmærkede Billede af Forstanderinderne, der tager sig saa glimrende ud paa en Plads, som er Billedets oprindelige. Færre har vel hos Remonstranterne set hans herlige og mærkeligt Rembrandt-lignende Portræt af Præsten Witenbogaert; Jacob Backer hører til de Navne, der er bragt i Forslag for Rijksmuseets omtvistede Billede af Elisabeth Bas. Dog forlod han hurtigt den Rembrandtske Stil og skabte sig sin egen.

Jacob Backer: »Hyrden«.

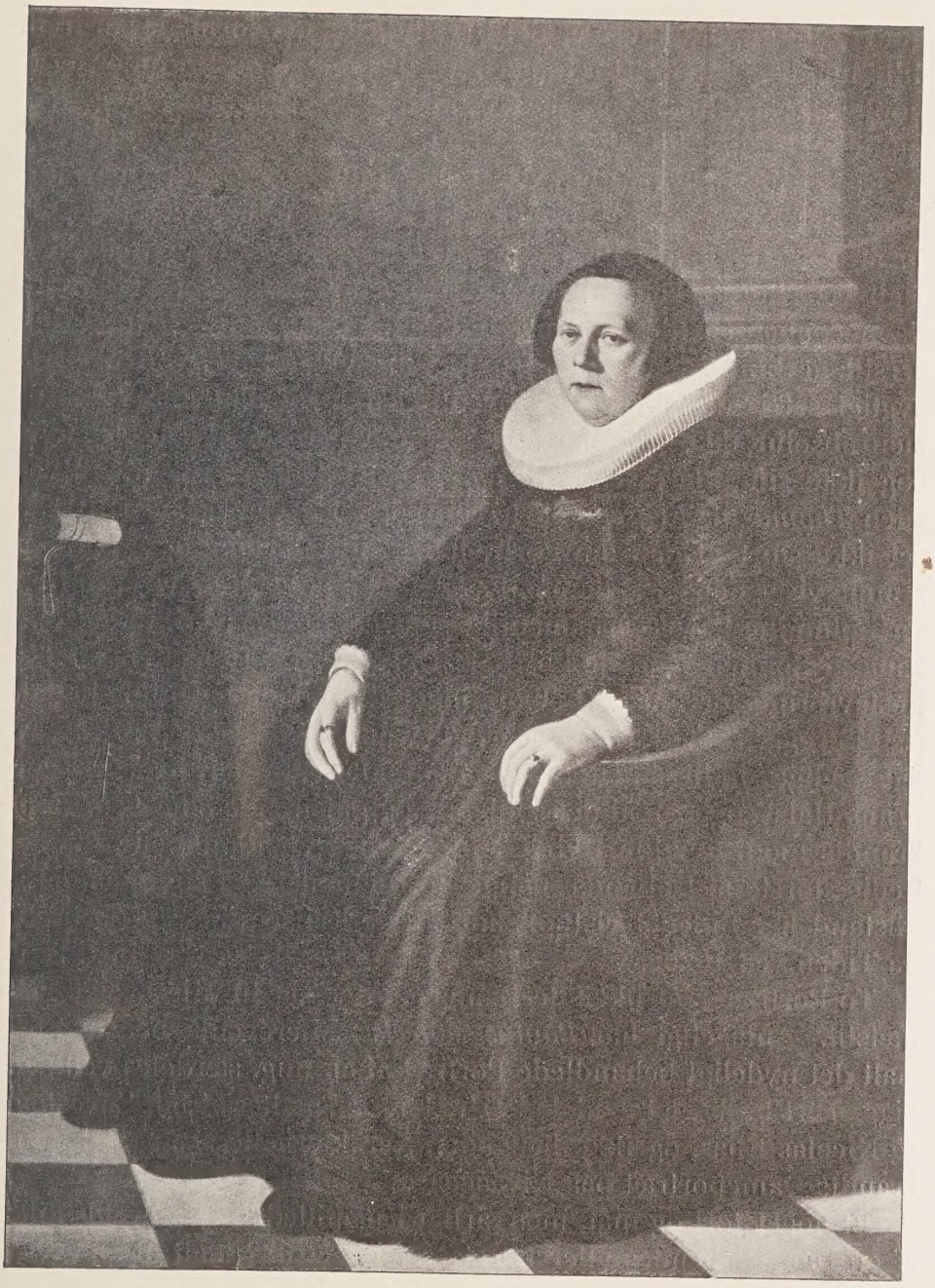
Gaunø har et endnu langt betydeligere og fortrinligt Værk af Jacob Backer end Hyrden, nemlig det legemsstore Knæbillede af en ældre Dame med lidt æblerødt i Kinderne. I sin statelige, pelsværksbræmmede sorte Dragt og med Møllekrave om Halsen sidder hun veltilfreds i sin Lænestol og lader sin venstre behandskede Haand hvile i Skødet. Det er en af disse djærve og dygtige Hollænderinder, som ikke blot forstod at regere deres eget Hus, men ogsaa villigt tog Del i Styret i en af de mange veldædige Stiftelser, thi i Holland var »kun den, som Gud havde forladt«, uden Hjælp og Frænde. Maaske er det det brede og myndige hos selve Personen, der forhen har ladet Billedet blive henført til Jordaens; Behandlingens Kraft og Sikkerhed kan dog ogsaa minde en Smule om Flandern. Billedet ligner et andet af Jacob Backers bedste Arbejder, det forhen Bartholomæus van der Helst tilskrevne Dameportræt i Darmstadt, formodet at fremstille et Medlem af Familjen Coppet. Dragten er til de mindste Enkeltheder nøjagtig den samme, Stillingen er næsten ens, kun vender Darmstadter-Damen og Gaunø-Damen hver sin Vej. Selve Ansigtstrækkene har den mest udprægede Familjelighed. Er Gaunø-Billedet beskaaret og har oprindeligt som det andet fremstillet Damen i hel Figur, saaledes at de to Portræter har været modsvarende Billeder af et Tvilling-Søsterpar? Eller fremstiller de begge en og samme

Jacob Backer: Dameportræt. Gaunø.

Person? De vedføjede Afbildninger overlader Spørgsmaalets Besvarelse til Læserens Skøn.

Grev Otto Thotts Interesse for Portræter har skaffet ikke faa hollandske Malerier til Gaunø. Naturligvis satte han særlig Pris paa Portræter af anselige eller berømte Personer. *Michiel v. Miereveld* havde i Delft en sand Fabrik af Fyrsteportræter og maa vel have medregnet dens Produkter, naar han pralede af at have leveret over 10,000 Portrætbilleder. Fra Mierevelds Værksted er Gaunøs Portræter af Wilhelm den Tavse, af Statholderen Frederik Henrik og af den saa urimeligt ofte forevigede »Vinterkonge«, Frederik af Pfaltz. Et ret tarveligt Brystbillede af Frederik Henriks Datter Louise Henriette er betegnet *G. Honthorst* 1647, men skyldes aabenbart lige saa lidt som Portrætet af Wilhelm II.s Hustru den dygtige og ansete Gerard van Honthorst, men hans mindre fremragende Broder Guillem, der anvendte samme Signatur. Et brandgult Skærf over en sort Rustning paa det ene af *Pieter Verelsts* to Herreportræter angiver, at den ukendte Person har staaet i Huset Oranjens Tjeneste; Portrætet er ret net, heller ikke mere; derimod er Pieter Verelsts nydeligt behandlede Fremstilling af en Krostuescene Gaunø-Samlingens eneste nævneværdige Genrebillede.

To Dameportræter af *Juriaen Ovens,* der ofte kan være afskræk-



Jacob Backer: Dameportræt. Museet i Darmstadt.

kende, — som f. Eks. i den gyselige Billedserie paa Frederiksborg, — er ham virkeligt til Ære. Der er en pompøs Holdning i Billedet af den holsteen-gottorpske Hertuginde, i Ceres' Dragt som Landets

Moder, endnu smukkere er det Brystbillede, der formenes at fremstille hendes Datter. Et ret anseligt Billede med en Hummer og en monteret Nautilus viser, at Ovens lejlighedsvis med Dygtighed kunde male slige Billeder.

Et legemsstort Brystbillede af en robust, rødmusset Mand med graanende Skæg, i sort Dragt med Møllekrave, har været angivet for at fremstille den i 1625 som Professor i Historie og Statsvidenskab ved Sorø Akademi ansatte Hollænder Johannes Meursius. Navnedaaben skyldes sagtens en upaalidelig Erindring om et Kobberstik af Simon de Pas, — Strunks Portrætkatalag Nr. 1846, — der flygtigt set i Anordningens Hovedtræk gør en lignende Virkning, men absolut ikke kan forestille samme Person. Portrætet taber dog ikke sin Interesse, fordi den Fremstillede er ukendt. Hvem uden *Thomas de Keijser* kan have malt det? Ganske vist betyder det ikke stort, at den om Portrætet malte Efterligning af en Stenramme viser den af Malerens Fader, Arkitekten Hendrick de Keijser opfundne Barok-Ornamentik, som genfindes paa Stikket efter hans af Sønnen tegnede Portræt. Og ganske vist har en uheldig Restavrering forvansket Behandlingens Karakter og udblødt dens faste Strøg. Men disse vidunderligt levende Øjne og den solide, roligt saglige, indtrængende Personkarakteristik, der hverken som Frans Hals' søger mod det spillende og gnistrende eller som Rembrandts mod de stille Dybder, turde være ejendommelig for den tredje-største af Hollands mange Portrætmalere. I sin oprindelige Tilstand har Billedet vistnok hørt til de Keijsers bedste Portræter fra Tiden ved 1625.

To Portræter af ukendte Damer slutter sig til Mierevelds Portrætstil. Antageligt har *Paulus Moreelse,* Mierevelds bedste Elev, malt det nydeligt behandlede Portræt af en ung, særdeles velklædt Pige, nært beslægtet med de Portræter, der maltes af Jan Ravesteyn og Nicolas Elias, og ikke helt uden Karakterfællesskab med Rembrandts Dameportræt paa Nivaagaard.

Et noget tørt og mat, men sirligt Knæbillede i Miereveld-Stilen af en Dame i hendes allerstiveste Stads er 1632 malt af den tyskfødte, i Holland uddannede *Simon Peter Tilman,* og vel det bedste nu kendte Arbejde af denne lidet fremragende Kunstner, der 1639 paatog sig at levere 10 Billeder til Christian IV for 5000 Gylden. Langt mere fængslende er et lille, meget lille Knæbillede i en hel anden Stil. Det er ingen fornem Dame, men en ganske almindelig,

Thomas de Keijser: Mandsportræt.

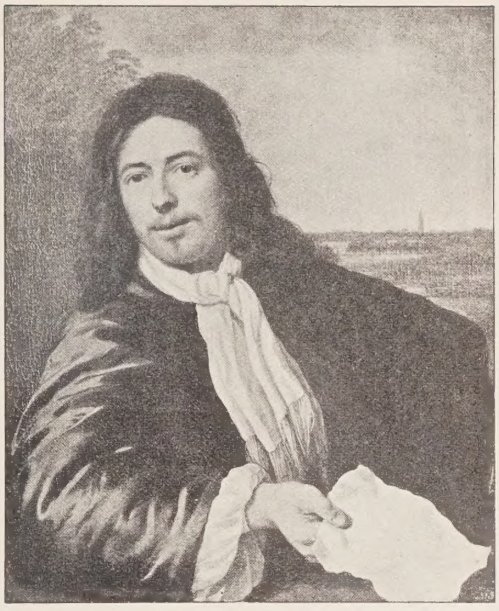
midaldrende, buttet Borgerkone fra Harlem. Med sin sorte Trøje over et changeant Skørt, har hun sat sig paa en rød Stol for at lade sig male med højre Haand støttet paa Kanten af sin Salmebog, som hun har stillet foran sig paa et Bord med graagrønt Tæppe. Hun er bleven godt betjent. Ganske vist ikke af Mester Frans Hals selv, men dog af en, der stod ham nær og havde aflært ham hans Mestertag. Af Broderen Dirk kendes ikke Portræter af samme Karakter, saa det maa vel være en af Frans' Sønner, efter den udmærkede Kender Hofstede de Groots Mening *Jan Hals*. Faderens sikre, flotte

Jan Hals: Dameportræt.

og stride Strøg er glimrende efterlignede, ikke mindst i Behandlingen af Haanden ved Brystet; og det dygtige, elskværdige og velbevarede lille Billede er tillige nydeligt i sin Farvevirkning.

Som et Værk af Bartholomæus van der Helst har Hofstede de Groot angivet et som halv Figur i Legemsstørrelse malt Portræt af en ung Herre, — formodentlig en Lærd eller Skribent, — der i sin sorte Atlaskes Hjemme-Slobrok læner sig frem med et Blad Papir i højre Haand og til Baggrund har et Landskab med Udsigt mod en By; — Haag eller Utrecht. — Billedet, der er fra en senere Tid end de hidtil nævnte hollandske Portræter, er sirligt og godt malt, dog næppe godt nok til at være af van der Helst. I Registreringen fra 1785 tilskrives det *Adrian Backer*, Jacob Backers Brodersøn, vel ogsaa Elev, og da Billedet synes at stamme fra Moreels Samling, hvor det havde samme uberømte Navn, turde det være overvejende sandsynligt, at det tidligere fandtes paa Billedet som Signatur, sagtens paa det nu tomme Stykke Papir. Desværre har Gaunø i forrige Aarhundrede gennem en lang Aarrække haft en Konservator, der med de dengang anvendte skrappe Rensemidler har hærget adskillige af Samlingens Billeder og udslettet Signaturer helt eller halvt. Selv om Hovedparten af den gamle Registrerings Navnebestemmelser er naive og fantastiske, er der god Grund til at

paaagte saadanne, som kan antages at have støttet sig til en senere udslettet Signatur.



Adrian Backer: Herreportræt.

IV

Registreringen i 1785 opfører et Billede som er mærket B. v. d. H. Men det er ikke noget Portræt. Det fremstiller i legemsstore halve Figurer en ung Pige, der med blottet Overkrop sidder ved Toilettet og tvivlraadig lytter til en hæslig Kællings fristende Tale. I sin lidt voksagtige Glathed og med sine graalige Mellemtoner minder den halvnøgne Pige om Arbejder af Caesar van Everdingen, til hvilket Billedet ogsaa har været henført, først paa Kunstforeningens Udstilling i 1891, senere af Hofstede de Groot. Men da et ikke ringe Antal ligeartede Billeder af *Bartholomæus van der Helst* efterhaanden er bleven kendte, kan det næppe være tvivlsomt, at ogsaa dette maa tilskrives den berømte Portrætmaler. Det Kunstmuseet af Willy Gretor skænkede Billede af Bartholomæus van der Helst er omtalt i Aarsskriftets første Bind, — hvor ved en Fejltagelse et af A. Bredius godhedsfuldt tilsendt Fotografi efter et da en Kunsthandler tilhørende Drengeportræt af van der Helst er gengivet som det af ham malte ligeartede Billede i Museet i Lille. — En van der Helst af samme Art som Kunstmuseets findes i Privateje i Odense.

Æmnet for hans Billede paa Gaunø hører ikke til de fine, selv om det — i Analogi med Aert de Gelders Billede i Prag — muligt kan forklares som Vestumnus, der har omskabt sig til en gammel Kone for at overtale Pomana til Kærlighed. Det skyldes næppe udelukkende Interessen for klassisk Mythologi, naar i sin Tid saa mange ovidiske Elskovsscener kom til at smykke Fyrsteborge og Herresæder. Shakespeare antyder det i Forspillet til »Den arrige Kvinde, der blev tam«, hvis — oprindeligt østerlandske — Æmne Holberg har anvendt til »Jeppe paa Bjerget«. Da Kedelflikkeren efter sin Rus vaagner paa Grevens Slot i Vilderede med sig selv og

Bartholomæus van der Helst: Overtalelsesforsøget.

skal overbevises om at være selve Greven, spørger en af Tjenerne: »Elsker I Malerier?« I saa Fald skal han hente Billeder af Adonis og Kærlighedsgudinden, af den flygtende Dafne, »og Jo skal I se, som hun var Pige, og hvordan hun blev fangen og bedaaret, saa livfuldt malet, som da Daaden skete«. Hollandske Malere af den i det 17de Aarh.s Slutning sejrende akademiske Retning har forsynet Gaunø med Fremstillingen af Semeles uheldige Æventyr med Jupiter. Det største og i alle Henseender mest betegnende Billede af Arten skyldes Hollænderen *Nicolaes Wielingh,* der døde som Hofmaler i Berlin. De legemsstore Figurer fremstiller den unge, søde og uerfarne Kallisto, som i Aftenskumringen besnæres af Jupiter i Dianas Skikkelse med Amor til Følgesvend og Forbundsfælle.

Men Gaunø har flere og mærkeligere Billeder med mere ophøjede Æmner.

Et tækkeligt Billede af *Gerard van Honthorst* viser den hellige Cæcilie ved Lyset af en Kærte spille paa sit Orgel med Engle som Tilhørere. Han havde jo i Italien studeret Caravaggio og vundet Navn for sine Lyseffekter. Rimeligvis har Jul. Lange med Rette

Leonhard Bramer: Salome modtager Johannes den Døbers afhuggede Hoved.

tilskrevet *Hendrik ter Brugghen*, der arbejdede i samme Stil, et stort og alvorligt Billede af Pigen, der røber Apostlen Peter for Vagten som en af Kristi Disciple. Mindre Værd har en meget tør Fremstilling af Kristus og den vantro Thomas, malt af Honthorsts Efterligner *Jacob van der Graecht*. I et sært Billede har *Leonhard Bramer* ladet Bødlen overrække Salome Døberens afhuggede Hoved ved Herodes' Maaltid. Maleren havde samme Vilje som den 11 Aar yngre Rembrandt til i sine bibelske Fremstillinger at give en karakterfuld og stemningsmættet Skildring af et fantastisk Østerland, og har ogsaa her, som Jul. Lange rigtigt bemærker (men Gengivelsen af Billedet maaske ikke ret lader se), opnaaet en ejendommelig Virkning ved at lade et køligt Dagslys strømme ovenfra ned i det høje, store Rum, hvor mange Smaafigurer er henspredte om det opdækkede Bord i en svag og usammenhængende Komposition. Billedet er koldt og uden Liv, men ikke talentløst eller ubetydeligt.

Langt mere tiltalende er et bibelsk Billede af *Claes Moeijart*. Æmnet er taget fra 13de Kapitel i Dommernes Bog. Englen har paa Marken udenfor Zora bebudet Manoahs Hustru, at hun skal

føde den, der vil frelse Israel fra Filistrene, og hendes tilkaldte Mand har ønsket at traktere Forkynderen af det glade Budskab med et Gedekid. Men Englen opfordrede ham til at ofre det til Herren, og da det skete, forfærdedes Samsons Forældre ved at se Englen fare mod Himlen fra Alterildens Luer; Manoah mente at de maatte dø, fordi de havde set Gud; hans Hustru trøstede ham med at sige, at dette ikke kunde være Guds Vilje, naar han havde taget Brændoffer og Madoffer af deres Haand og ladet forkynde saa godt et Budskab.

Hvor afvigende end Moeijarts Billede er fra Rembrandts Fremstilling i Dresdener-Galleriet af det samme Æmne, er dets Bibelfortolkning i nær Slægtskab med Rembrandts. Moeijart er 13 eller 14 Aar ældre; før Rembrandt kom til Amsterdam, arbejede han her efter at være bleven paavirket fra Elsheimer under et Ophold i Italien. Selv om han senere ogsaa paavirkedes af Rembrandt, hører han alligevel til de mærkeligste Banebrydere. Desværre er Gaunø-Billedets Signatur halvt udslettet, saa at der foruden Navnets Begyndelse af Aarstallet kun er bevaret et intetsigende 16. De Ejendommeligheder, som efter Julius Langes Udsagn — i Anledning af en ubetydelig, med Urette Aert de Gelder tillagt Skitse, — var forplantede fra Rembrandt til de bibelske Fremstillinger af hans Elever, fandtes allerede hos Forgængerne. De havde »hans fantastisk-poetiske Kompositionsmaade, hans skarpe Blik, og noget af hans Evne til at udtrykke Sjælens Bevægelser gjennem Fysiognomier. Desuden den reformerte Kirkes trofaste og nøjagtige Fortolkning af Bibeltextens Ord og tillige Tidsalderens karakteristiske Forsøg paa at give et orientalsk Kostyme, som jo rigtignok atter strander paa, at Kunstnerne ikke kjende synderlig til andet Liv end det hollandske.« Alt dette passer nøje paa Moeijarts Billede, som, paa hvilket Tidspunkt det end er malt, i hele sin Stil er før-Rembrandtsk. Der er noget af »Arkaismen« fra Jan van de Veldes Stik i den Maade, paa hvilken Minder om Italien og romerske Ruiner her er benyttet til den smukke Skildring af den af Filistrene hærgede By. Landskabsromantiken modtog Rembrandt fra Forgængerne ligesom hele det traditionelt fastsatte bibelske Sceneri. Han var finere og dybere; — iøvrigt har han ikke altid malet Engle saa godt som Moeijart paa dette Billede. — Og han var unægtelig en meget større Maler; Tonen i Moeijarts Billeder er den samme blegt gullige som genfindes i det store Flertal af hans Værker. Billedet har lidt af alt, Landskab og Arkitektur,

Claes Moeijart: Englen forsvinder efter at have bebudet Manoah og hans Hustru Samsons Fødsel.

Genre- og Dyremaleri, et »Nature morte« med Ofringens Redskaber og Rester, alt meget godt malt. Maleren har behandlet meget ulige Æmner, endog Billeder af dansk Sagnhistorie til Udsmykningen af Kronborg. Af hans bibelske Fremstillinger hører sikkert Gaunø-Billedet til de allerbedste.

Mindre interesserer den andenhaands Rembrandt-Efterligning i tre bibelske Billeder af *Jacob Willemsz de Wet.* Og det er naturligvis ikke meget opløftende at se den gennem sine grovt karikerede Bondelivsbilleder bedst kendte *Pieter Quast* behandle Kristi Lidelseshistorie i seks 1641 daterede og for Kapellet anvendte Billeder, hvor flere af Figurerne, f. Eks. Kristus i Gethsemane, er blevne ufrivillige Karikaturer. Stærkt paavirket af flamsk Kunst og Rubens' Kolorit er det 1676 daterede Billede af *Joannes van Noordt,* hvor Jomfru Marie sidder paa Jorden foran et stort Træ i et øde Aftenlandskab og bereder sig til at give sin tykke Dreng Die. Hvis der ikke, hvad der synes rimeligst, har været flere Malere af samme Navn, har han malt højst forskelligtartede Billeder. Betegnelsen »Jan v. Noort f. 1653« findes paa det af Jul. Lange med Rette fremdragne og fremhævede store og storstilede, bredt og dygtigt behandlede Landskab, hvor store Ege vokser paa Bakkerne ved en stille Aa, et Landskab, hvis idylliske Fred brydes af den besynderligt virkende bibelske Staffage: Løven, der stanser foran Liget af den ulydige Profet, saaledes som det er berettet i den første Kongernes Bogs 13de Kapitel. Motivet er bleven behandlet af Rembrandt i fortrinlige Tegninger.

V

Gaunø-Samlingens eneste hollandske Arkitekturmaleri fremstiller det Indre af Nieuwe Kerke i Delft med Wilhelm den Tavses Gravmonument i et anseligt, men ikke fremragende Billede, der maaske skyldes *Gerard Hoeckgeest.* Det hollandske Sømaleri er kun svagt repræsenteret gennem lidet betydelige Arbejder af *Adam Willarts, Aernout Smit* og *Pieter van der Croos.* Derimod har Gaunø mange gode hollandske Landskaber.

Det fortrinligste er et lille, 1646 dateret, særdeles velbevaret og glimrende livfuldt behandlet Flodprospekt af *Jan van Goyen.* Hans Billeder hører jo ikke til Sjældenhederne; med de samme faa og beskedne Farvetoner har han atter og atter fremstillet ligeartede Motiver, Floderne og Silhouetterne af deres Omgivelser i Graavejrs-

Jan van Goyen: Hollandsk Flodbred.

dages Dis under skyede Lufte. Han er den lykkelige Opdager og Afslører af ejendommelige Skønheder og væsentlige Karaktertræk i sit Fædrelands Natur; han har opfattet dem saa fint forstaaende, gengivet dem saa aandrigt og i bedste Forstand »stilfuldt«, at hans Navn og hans Pris vil leve til evige Tider. Livets Storme og Kreditorernes Krav synes ikke at have haft Ævne til at formørke hans lyse Sind. Det er, som om det altid havde været ham en sand Svir at genfortælle sine gode Iagttagelser. Som næppe nogen anden Landskabsmaler var han en Mester i Staffagen, og den betinger Broderparten af Gaunø-Billedets Værd. Hvor det alt er glimrende anbragt og kvikt malt, Fiskeren i Baaden med Rusen, Færgehuset, Vognen, der kører bort fra Kroen, og den anden Vogn, som lige er naaet dertil, saa Damerne skal hjælpes ned og Hestene fodres, medens en Rytter faar rakt et læskende Krus og Tiggerne paa Vejkanten gør sig Haab om en Styver eller to. Fjærnt ude paa Floden stryger Baadene for fulde Sejl. Billedet er næsten Graat i Graat, dog er Æteren blaa og lette, akvarelagtige Farvetoner er lagte over Figurerne i og ved Vognen.

Van Goyens Stil er saa god, at den selv virker tiltalende hos hans Efterlignere, som paa Gaunø i Billeder af *Johannes Coelenbier* og *Wouter Knyff*.

Helt anderledes er *Allart van Everdingen*. Hans Livs store Opdagelse var nordisk Fjældnatur, som et Skibbrud paa Norges Kyst havde lært ham at kende. Han har tro bevaret og vedvarende udnyttet Minderne om skummende Fosser, om de lave Bjælkehuse ved Bredden af Elvene under tætte og mørke Skove. Gaunø har et Brudstykke af et af hans gode Billeder af denne Art. De har gjort et stærkt Indtryk paa Jacob van Ruisdael, der i senere Aar ofte drømte sig derop, hvor der var saa ensomt og hvor der for den, der elskede Naturens Alvor højst, maatte være godt at være.

Jacob van Ruisdaels Landskab paa Gaunø hører til hans tidligere Arbejder, dog ikke til de første. En Restaurator har hist og her pyntet klodset paa Træernes Løv. Og det hører ikke til de Billeder, der udmærker sig ved en stærk og slaaende Virkning. Selve Landskabet er mørkt og tonefattigt, Luften køligt graa. Det har samme taalmodigt, flittige og ligelige Gennemførelse som Flertallet af Jacob van Ruisdaels Billeder. Naturligvis er det en Komposition, en gennemtænkt Komposition. Men dog bygget paa Indtryk fra Naturen i Harlems Omegn ved Overveen eller Duin en Dal; de blaa-

Jacob van Ruisdael: Udkanten af Skoven.

lige Højder i Baggrunden er vistnok Klitterne mod Vesterhavet. I Udkanten af en Skov flyder en Bæk og deler sig nær Forgrunden i to rivende Strømme; den ene danner et lille Vandfald. Træernes dunkelt smaragdgrønne Løv er hist og her plettet af Rødbrunt, et blegt Lys strejfer en Skrænt, hvor et Par spinkle Bøgestammer skraaner faldefærdige; til venstre strækker en knudret Eg klagende sine øverste nøgne Grene op i Luften, hvis mægtige Skymasser optaarner sig i fantastiske og truende Former. Billedet har den Vemodsstemning, som Ruisdaels blide og følsomme Digtersjæl særligt har været Mester for at tolke.

Et 1666 dateret Skovbillede af hans Fætter og Navne *Jacob Salomonsz van Ruisdael* stikker mindre dybt, men har i sin rutinerede Overfladiskhed en ret behagelig Billedvirkning ligesom det sirlige Landskab af *Jan Wijnants, Klaes Molenaers* Flodbilleder og Marked i en Landsby. Ogsaa *Jan Looten*, hvis Billeder forekommer

paafaldende hyppigt i Danmark, har fremstillet festende Bønder mellem Træerne i en Skov; til et stort, dekorativt Billede har han valgt et Motiv fra en Bjærgegn. At hollandske Malere fartede vidt omkring, vises paa Gaunø ved Billeder af *Frederik de Moucheron, Thomas Wijck* og *Wigerus Vitringa*, ikke at tale om de to brasilianske Prospekter af *Frans Post*. *Jan Frans Soolmaker* gjorde 1665 i Amsterdam sit Testamente paa Vej til Syden, men Historien har hidtil ikke vidst, hvor han rejste hen. Det oplyses paa Gaunø ved hans Prospekt af Slottet Escorial. Maaske har han ogsaa i Spanien fundet Motivet for det større og bedre Billede, hvor et stort Slot viser sig med Pavilloner og Terasser.

Men adskillige af Hollands Landskabsmalere foretog kun Rejser til Fantasiens Land. Der maa Rembrandts Ven *Roeland Roghman* have fundet de sære Klippeformer, han i altfor brankede Toner har fremstillet i det ene af sine to store Lærreder paa Gaunø. Det andet, med Bondehuset under de høje Træer, har et jævnere Motiv og en friskere Behandling end vanligt hos ham, det hører i enhver Henseende til hans bedste Arbejder. Bægge har de maaske oprindeligt været bestemte som Dekoration af Vægfelter og maa paa rette Sted have gjort en udmærket Virkning.

I Slutningen af det 17. Aarh. regnes det for særlig fint at faa Vægfelter i Amsterdams Patricierhuse smykkede med *Melchior d' Hondecoeters* glimrende malte og pompøst virkende Fremstillinger af Fjerkræ: Haner og Høns, Ænder, Paafugle, Kalkuner, eller de sjældnere tropiske Fugle, som rige og fornemme Herrer satte en Ære i at kunne fremvise. Vi ser adskillige af slige Fugle paa Frederiksborg-Samlingens i 1695 malte Prospekt af Ulrik Frederik Gyldenløves herskabelige Park ved Charlottenborg, Grundlaget for den senere botaniske Have. I det ene af Hondecoeters to Billeder paa Gaunø er Midtfiguren og Hovedpersonen den østasiatiske Svanegaas (Anser hygnoides), der med stor Værdighed optræder i et noget blandet Selskab. En Del af Fuglene genkendes som Gengangere fra andre af Malerens Billeder, og han har heller ikke forsømt til højre i Forgrunden at anvende den fra et Billede i Amsterdam berømte løsrevne Fjer, »la plume flottante«. Men Gaunøbillederne, der maa være fra hans seneste Aar, har unægtelig ikke den Soliditet i Behandlingen, der udmærker hans bedste Arbejder. Houbraken fortæller i sin Schouburgh (III. S. 320), at Jan van Alen forstod at efterligne Hondecoeters Fuglebilleder saa nøjagtigt, at

Melchior d' Hondecoeter: Fugle i en Herregaardspark.

»de bedste Kendere ofte stod tvivlraadige, naar deres Dom blev æsket«, og at van Alens Konkurrence ved at forringe Hondecoeters Indtægter blev en Pind til hans Ligkiste, hvorfor denne brave og gudfrygtige Maler, som desuden havde en Xantippe hjemme, med skellig Grund »undertiden skyllede Sorgen fra sit Hjærte med aandsoplivende Fluidum«. Nær Hondecoeters Fugle hænger paa Trappegangen i Gaunø to Hønsebilleder med Betegnelsen »*Adriaenus van Oelen*«. Hvis denne, hidtil kun fra et Billede i Bamberg kendte tarvelige Maler — som det med Rimelighed antages — er den samme som Houbrakens van Alen, har han aldrig kunnet være Hondecoeter nogen foruroligende farlig Medbejler.

De levende Fugle var urolige Modeller og mange hollandske Malere indskrænkede sig til at fremstille de døde. Saaledes Amsterdammeren *Elias Vonck* og hans Søn *Jan Vonck*, der begge er repræsenterede paa Gaunø ved smukke Billeder. Betegnelsen Ab. S. 1666 paa et sirligt og godt, ret dybt stemt Billede, hvor et Par døde Fugle er fremstillede ved Siden af en Hummer, Appelsiner, en Rømer og andre Genstande, er i Gaunø-Kataloget for 1914 forklaret

som Abraham Steenwijcks, men Bredius har velvilligt oplyst, at Billedet skyldes Dordrechter-Maleren *Abraham Susenier.* Gaunø-Samlingen er særdeles rig paa smukke Billeder af livløse Genstande i maleriske Opstillinger. Paa et af dem er ved Siden af mange sære Ting, bl. a. et Kranie, et Firben og en Mus, anbragt en Glasvase med Blomster, Billedet er betegnet: *Jacob Marrel* fecit Anno 1671 in Francofurth. Hans Billeder er ikke ualmindelige; derimod er et net Billede med Køkkenurter og en skudt Hare af en aldeles ukendt Maler betegnet: *Carel van Hullegarden* fct. 1647. De bedste af den Art Billeder foregiver at fremstille Levninger af veldækkede Frokostborde, hvor forskellige lækre Sager er forladte og en Rest af den gode Rhinskvin endnu blinker i den store Rømer. *Willem Claesz Heda* var blandt de første, som opdagede, at slige Ting kunde være Æmnet for et godt Maleri, og Gaunø har et meget smukt Billede af ham. Dets Modstykke, der ikke er stort ringere, synes efter en næsten udslettet Signatur malt af van Goyens Svigersøn *Jacques de Claeuw.* Et Billede af lignende Art har *Laurens Craen,* der 1642 tilbød Hoffet i Haag sin Tjeneste og senere virkede i Middelburg, behandlet med den yderste Sirlighed og virkelig beundringsværdig Delikatesse. Dets Aarstal synes at være 1635, men læses — muligt med Rette — af Hofstede de Groot som 1663. Kærligheden til Frokost-Delikatesserne og til Rhinskvinen i Rømeren holdt sig længe usvækket.

Hvor navnespækket end denne maaske allerede altfor lange og vidtløftige Redegørelse for Gaunø-Samlingen end er, byder denne ogsaa udenfor de her nævnte Malerier — og de tidligere omtalte Lægebilleder af *Werner van Valckert,* — adskilligt af Interesse for den, der vil foretage grundige Studier i fremmed eller dansk Kunsthistorie. Der er f. Eks. de mange Billeder af *Hendrick Krock,* et godt Selvportræt af *Balthasar Denner* og et — lidet fremragende — Løvehoved af *Oudry.* Men det i kunstnerisk og almindelig kunsthistorisk Henseende mest værdifulde turde her være optalt. I Tillid til, at Julius Lange havde Ret, da han under sit — senere i Bogen »Billedkunst« aftrykte — Foredrag om Billedsamlingen paa Gaunø stærkt betonede disse Ord: »Jeg antager, at det ikke vil være Kunstelskere i Norden ligegyldigt at vide noget om de betydelige kunstneriske og kunsthistoriske Værdier, som findes indenfor Nordens Grænser«.

KARL MADSEN

Hertugerne Frederik (III) og Ulrik af Danmark. Kobberstik.

ET PAR HIDTIL UKENDTE FREDERIK III PORTRAITER

Den Kunstner, som i 17. og 18. Aarhundrede fik til Opgave at male et Kontrafej af en dansk Konge, havde i Reglen en vanskelig Opgave; thi det var ingen let Sag at give disses Ansigter en kraftig Karakter. Racepræg er der nok af, men det personlige Udtryk mangler i den Grad, at selv kyndige Folk stundom kan forveksle en Frederik IV med en Christian VI, en Frederik V og en ung Christian VII. Maleren maatte da gribe til banalere Midler, og Produkterne bringer ofte Tilskueren til at mindes Jespers straalende Replik: »Man skulde tænke, en Løve havde været Herrens Far og et Faar Herrens Moer, saadant Ansigt har Herren, fuld af Mildhed og Majestæt.«

Men gaar man tilbage til Frederik III's Portraiter, finder man et Ansigt, hvis Karakterfuldhed bryder Kunstnernes stive Maske. Sjæleligt set, var han vel, næst Christian II, den ejendommeligste af vore

Konger. Energisk og storslaaet i sine Planer, men dertil yderlig mistænksom og tavs; retfærdig og bange for Overilelser, men hadefuld og hjærteløs, naar han endelig brød Staven over nogen; Bogorm og Ven af lærde Sysler, men dog med Hang til fantastiske og problematiske Ideer.

Slige Egenskaber præger deres Mand, og alle de Kunstnere, som har staaet Ansigt til Ansigt med Kongen, har søgt at fortolke det indesluttede og fjerne i hans Udtryk. Karel van Mander, der havde haft sin Storhedstid under Svigersønnernes Regimente og staaet dem ret nær, var næppe nogen Beundrer af Kongen; han ser overvejende Stolthed og Afmaalthed i Kongens Miner. Abraham Wuchters derimod har faaet Øjnene op for de dybere Sider i Kongens Natur; der er saaledes en sjælden Ynde og Finhed over hans Portrait paa Rygaard af den drømmende Frederik III, set op mod Vinduets Rudeværk.

Men kunde de Kunstnere, som stod Hoffet nærmest, fortolke Kongens Udseende saa forskelligt, bliver man lydhør overfor alle de Bidrag, der kan bringe paa Spor efter, hvilket Indtryk Kongen egentlig gjorde paa Tilskuerne.

Derfor har ethvert Billede, malet Ansigt til Ansigt med Kongen, sin Mission; den sidste Tid har netop bragt nogle saadanne for Dagen.

Hertugerne Ulrik og Frederik (III).
Maleri, formentlig af Remmert Peters. (Gaunø).

I

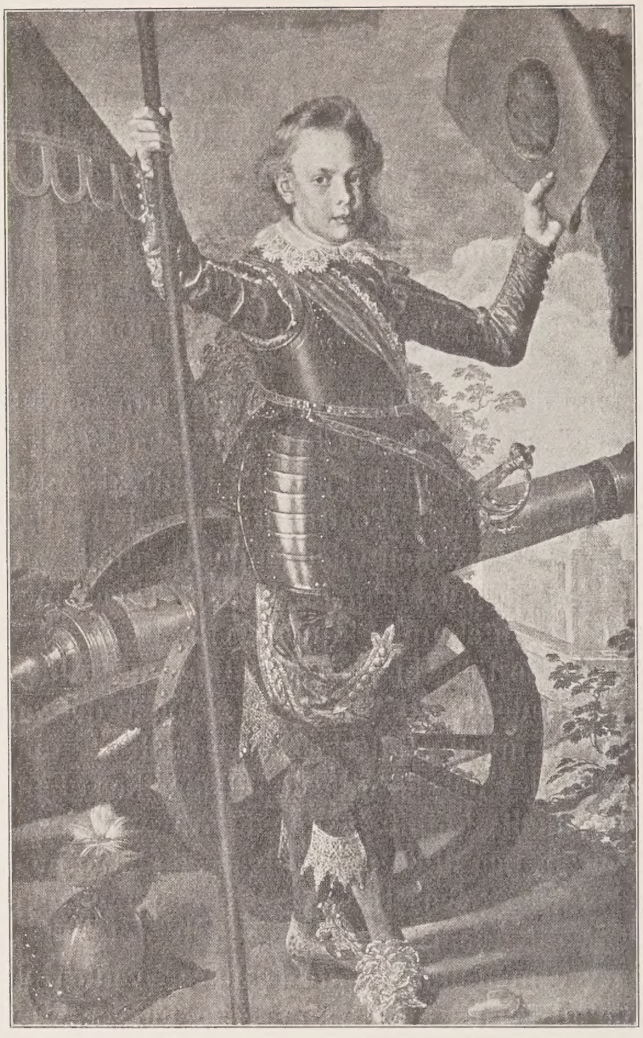
Da Direktør Karl Madsen i Sommeren 1914 arbejdede med Katalogiseringen af Malerierne paa Gaunø, var der blandt de kunstnerisk fremragende Portraiter et Par, som det kunde have særlig Interesse at faa nærmere bestemte. De omtales nu som Nr. 116 og 117 i det trykte Katalog. Julius Lange havde i sin Tid ment at det kunde være habsburgske Prinser, muligvis Filip IV; men det passede kun daarligt til Kostume, og Ligheden var langtfra overbevisende.

Direktør K. Madsen var derimod klar over, at de kunstnerisk maatte henføres til en Haag'er Maler fra første Trediedel af 17. Aarhundrede; men det var ogsaa alt, hvad der med Bestemthed kunde siges. Saa blev der forsøgt at henføre Portraiterne til alle mulige Prinser fra mere betydelige Riger, men uden andet Resultat, end at hans oprindelige Idé med at gøre dem til danske Prinser blev bestyrket indirekte derved, at intet andet kunde passe.

Men imod denne Antagelse talte meget; først Børnenes Alder. Antager man, at de er afmalede i c. 10 Aars Alderen, og at det var Christian IV's yngre Sønner, maatte Malerierne være udførte omkring 1620. Men i saa Fald blev det de tidligste Billeder her i Landet med den nedfaldende, enkelte, kniplingskantede Krave. Dernæst var der de heraldiske Mærker paa Billedet, den lyserøde Fane med de hvide Roser paa det yngste Barns Billede, Hjelmen med den røde og hvide Fjerbusk paa den ældstes Portrait; rødt og hvidt er ganske vist de danske Farver, men man maatte da snarere vente rødt og gult, der var Familiekulørerne, de oldenborgske Farver. Det sidste og vigtigste Argument mod Theorien var, at disse Børneportraiter havde overmaade ringe Lighed med det Portrait af Prinserne i deres unge Aar, som ogsaa fandtes paa Gaunø og var det eneste kendte Billede af Frederik III som Yngling (S. 68).

For disse Argumenter bøjede Direktøren sig, og Portraiterne maatte nøjes med, som hidindtil, at kaldes »ukendte Prinser«.

Men da Krigen under sin Gang bragte saa mange forlængst hengemte Ting frem for Lyset, skete det, at en københavnsk Boghandler en Dag i sit Vindue udstillede nogle Kobberstik, som var sendt ham i Kommission fra England. Blandt dem var det her over Artiklen (S. 67) gengivne Stik af Adrian Matham efter Peter Isaacz, forestillende Christian IV's yngste Sønner i Aaret 1615. Medens et lignende Stik



Hertug Frederik af Danmark. (Gaunø).

af deres ældste Broder, den udvalgte Prins, er velkendt, var dette Stik ingensinde beskrevet her i Landet og det fandtes ikke i nogen Samling. Frederiksborg Musæet erhvervede det skyndsomst. — Sammenligner man nu dette Stik med Billederne paa Gaunø, maa enhver Indvending mod Direktørens oprindelige Hypotese forstumme. Ligheden mellem den ældste Dreng og Stikket af Frederik III er ganske overbevisende og ogsaa mellem den yngre og Hertug Ulrik er der tydelige Lighedstræk. Hvor sandsynlige de øvrige Indvendinger end kunne være, man kan nu kun feje dem tilside med et: de holder ikke Stik.

En Kontraprøve maa man dog gøre. Hvis Billederne forestiller de unge Hertuger, maa en ikke ubetydelig Kunstner have været her i Landet paa den Tid. Et Spor af ham maatte da vel findes et eller andet Sted i Arkiverne. Da Børnene paa Billederne er omtrent en halv Snes Aar og Hertugerne er fødte henholdsvis 1609 og 1611, maa Portraiterne være malede c. 1620.

Man maatte da antage, at en Kunstner har ladet sig udstede Pas, naar han vendte tilbage, men hverken sjællandske Registranter eller de tyske Patenter nævner nogen saadan Kunstner i de omliggende Aar.

Saa kunde man antage, at Maleren var kommen med Anbefalingsskrivelse fra Generalstaterne eller fra Moritz af Oranien; men heller ikke disse Brevvekslinger nævner noget herom; end ikke i Gesandtskabsrelationerne findes Spor af Omtale af en Portraitmaler.

Hertug Ulrik af Danmark. (Gaunø).

Et enkelt Sted var der en Ytring, som maaske kunde give et Fingerpeg. Kongens Søster Elisabet havde en Datter Sophie Hedevig af Brunsvig, som var gift med Grev Ernst Casimir af Nassau-Dietz, den hollandske Feldmarskal og Statholder i Friesland. Dette Ægtepar stod Kongen nær og derhen var det, at han senere under Trediveaarskrigen sendte sine yngste Børn. Fra hende har man (Rigsarkivet. Tyske Kancelli. Udenrigske Afd. Nassau-Dietz) fra 1617 et almindeligt Takkebrev til Kongen for nogle overbragte Hilsner, men paa Foden skriver hun, at hun meget gerne vil have de Billeder af Kongen og hans tre Sønner, som han i sin Tid har givet Løfte om. Maaske kan denne hendes Bøn have givet Stødet til, at en hollandsk Maler er bleven indkaldt. Det er dog kun en svag Hypothese. Mellem Fyrsterne rasede den Gang en komplet Mani for at samle Portraiter; som et rent tilfældigt Udvalg har jeg opnoteret, at Christian IV 1615—18 udbad sig Hertug Maximilian af

Baierns og hans Gemalindes Portraiter, og selv desuden blev anmodet om at sende sit og sine Sønners Contrafajer baade til Hertug Bogislav af Pommern og til Hertug Maximilian.

Endelig var der Rentemester-Regnskaberne at gennemse; der vilde man muligt kunne paatræffe en Udbetaling til en nederlandsk Maler,og virkelig har Regnskabsbogen for 1619—20 (Fol. 150b) følgende Post:

»Thennd 25 May (1619) giffuit Carolus Suerus dend Domme (d.v.s. Døvstumme) Contrafeigger aff Graffuishagen udj Holland ij^{ct} reichsdaller, Som er hanns beuilgede betaling for — v Conntrafeigger, Som var dennd unge Herre och Prindzs sampt hanns Førstelige Naadis thuende Her Brødere, dieris Conntrafeigger, desligeste Höigbornne Første Palsgraffue og Churførst ahm Rinn och hanns førstelige Naades Elschl. Gemall [1] dieris Conntrafeigger, hand haffuer giort och forferdiget for Konng. Ma. effter hoesliggende beuises formelding, som aff hanns Ma: sielffuer Naadigst er vnderschreffuit.« Bilaget er nu desværre forsvundet.

Heraf fremgaar tydeligt, at en Haager-Maler *Carolus Suerus* 1619 har malet Kongens to yngste Sønner; om det er vore Billeder er naturligvis en anden Sag, men usandsynligt er det langtfra.

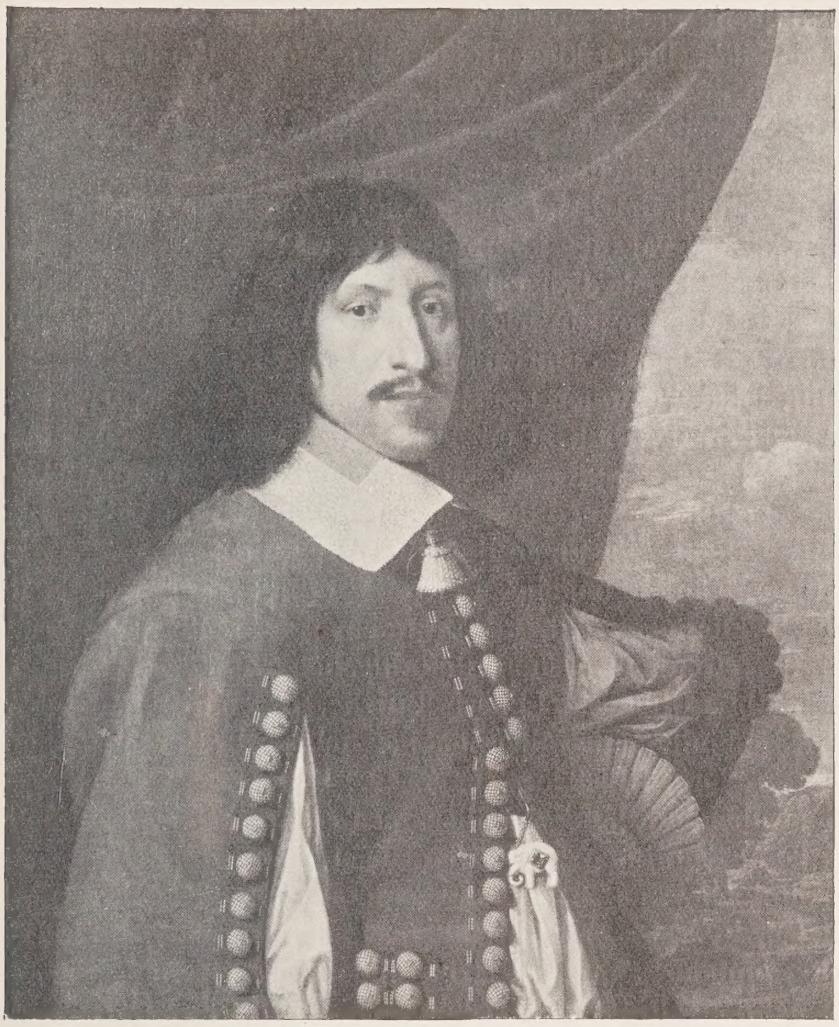
Maleren Carolus Suerus nævnes intetsteds i de ældre og nyere Kunstnerlexica; kun Siret (1883) giver Bd. II p. 306 følgende Meddelelse:

»Charles Swerius. Reçu en 1614 dans la corp. de St. Luc à la Haye.«

Dr. Bredius, Haag, hvis elskværdige Hjælp i dette Spørgsmaal er bleven mig til Del, meddeler, at Maleren var af en fornem Brabandter Familie; hans Fader var »Raedt ordinaris in den Raede van Brabandt«, Broderen Jacob førte samme Titel, samt »Ontfangher Generael von Brabandt«. 1644 levede han rig i Haag og laante Prinsen af Oraniens Skatmester 1200 Gulden. Noget Maleri fra hans Haand kendes ikke; han menes at være i Slægt med Michiel Sweerts.

Men er end den kusthistoriske Side af Sagen ikke absolut sikker, kan der ikke være Tvivl om den portraithistoriske. Det lyse, freidige og tillidsfulde Udtryk i den unge Prins's Ansigt er paa Baggrund af de senere Billeders melankolske Mørke uforglemmeligt.

[1] Utvivlsomt Frederik V (1596—32), som netop 26. Aug. 1619 lod sig vælge til Bøhmens Konge og som spillede en saa stor Rolle under Trediveaarskrigens første Face; hans Gemalinde var Kongens Søsterdatter Elisabeth af England († 1662).



Frederik III (Frederiksborg).

II

Det andet nys fundne Portrait af Frederik III hænger paa Frederiksborg. For nogle Aar siden fik Museets Bestyrelse en Skrivelse fra cand. theol. P. B. C. Westergaard, den udmærkede Kender af vore hjemlige Portraitstik, hvori han foreslog en Ændring af Navnet paa det Portrait, som kaldtes Ebbe Ulfeld[1]; det forestillede efter hans Mening snarere Frederik III.

Sagen var overmaade sandsynlig; at det i hvert Fald ikke var Ebbe Ulfeld, hvis Portrait kendes andetstedsfra, var utvivlsomt.

[1] Lund: Frederiksborgkataloget 1902 pag. 35 Nr. 834. Ebbe Ulfeldt (?).

Imidlertid er det en farlig Sag at rette paa Portraiters Navne, naar der ikke ligger klare Beviser for Dagen. Først for nylig blev det muligt at foretage en dyberegaaende Undersøgelse af Billedet, idet den Revision, Museet foretager af Billedernes historiske Benævnelser, endelig naaede saa langt frem.

Først gjaldt det da at faa Oplysning om Billedets Historie. Til Frederiksborg var det kommet ved den store Afgivelse 1896 fra Rosenborg; allerede da bar det Navnet Ebbe Ulfeld. Imidlertid viste det sig, at Rosenborg hverken i sine Inventarer eller Tilgangslister havde noget Billede opført under dette Navn.

Billedet er rentoileret og har ny Blindramme, hvorpaa Navnet er skrevet med Blyant af en ganske ung Haand. Men et Blik paa Bagsiden giver desuden en anden Oplysning; paa Blindrammen er klæbet en Seddel med Betegnelsen: Tilhører Frederiksborg Samlingen. Dette har dog ingen Relation til det nu existerende Museum, men til den gamle kongelige Portraitsamling sammesteds. Sedlerne er dog trykte nogen Tid efter Branden og anbragtes paa de reddede Portraiter. Gennemser man Redningslisten finder man intet Portrait af Ebbe Ulfeld; det eneste Billede, under hvis Betegnelse det kan være skjult, er det allersidst nævnte (Nr. 274): en Elephantridder fra Frederik III's Tid.

Som ubekendt hang det altsaa paa Frederiksborg i gamle Dage. Over denne Samling har vi Høyens haandskrevne Katalog paa Galleriets Bibliotek. Paa Billedets Bagside er med Kridt skrevet et trecifret Tal, hvoraf kun Midtertallet, et 7tal nu er læseligt. Høyens Katalog omtaler som Nr. 671 et Billede paa følgende Vis: »Dansk Adelsmand og Ridder af Elephanten. Portrait i det seneste fra Enden af Christian IV eller Begyndelsen af Fred. III Regiering. Fortrinlig Portrait, der desværre har lidt meget. Halv Figur i Legemsstørrelse. Fremhængt i Riddersalen.« Dette svarer til vort Billede.

Med Rette bruger han Benævnelsen fortrinligt Portrait. Mod en Baggrund af dæmpet grønne Skove, hvor Jægere til Hest jager en Hjort, ser man den afbildede vendt mod højre. Han er iført en graalig Dragt; den kniplingkantede Krave er yderst detailleret udført; dette gælder ogsaa Guldknapperne og Elefantordenen som hænger paa hans Bryst i et blaat Baand. Men mest Indtryk gør Billedet ved Ansigtets Udtryk af Indesluttethed, Tavshed og Drømmeri. Det er i Sandhed et mesterligt Portrait, behersket i Midlerne og dog kraftigt karakteriseret.

Ligheden med Frederik III er slaaende; men det er nødvendigt at søge et direkte Bevis, og et saadant giver Ordenstegnet os ogsaa. I Modsætning til Faderens Ordenstegn med Taarnet, den væbnede Arm og Elefantstyreren, indførte Frederik III et Ordenstegn, hvis Forside prydedes med et Kors af skraatstillede Diamanter. Kun en Elefant var anderledes, nemlig den, Ordensherren selv bar; thi den havde paa Forsiden kun en eneste, stor, firkantet Sten. Alle virkelige Portraiter af Kongen viser dette Ordenstegn, og paa Maleriet her er Elefanten kun smykket med den ene store Sten. Det forestiller altsaa Kongen.

Hvem Kunstneren er, kan endnu ikke afgøres; men nogen ubetydelig Maler er det visselig ikke, Behandlingen af Baggrunden peger hen paa en hollandsk Kunstner.

Undersøgelsen har altsaa fastslaaet, at to Billeder, der hang som ubekendte, forestiller Frederik III. Det ene er ovenikøbet vel nok det bedste og karakterfuldeste Portrait af denne Konge.

O. ANDRUP

EN ITALIENSK MADONNA I KUNSTMUSEET

Den Madonna med Barnet, som Kunstmuseet erhvervede paa Østrigeren Carl Molls Auktion i Berlin Marts 1917, var maaske den eneste Gaade i den af Videnskabsmænd — men desværre ogsaa af Restauratorer — vel bearbejdede Samling. Carl Moll ansaa selv Billedet for at være umbrisk, men i den umbriske Skole findes ingen Paraleller til dets stive og enkle Form. Georg Gronau har i Zeitschrift für bildende Kunst 1916/17 Hæfte 5 i en Artikel om Samlingen foreslaaet at henføre det til den venetianske Skole. Han skriver »Til det tidlige quattrocento hører tre Billeder . . . en tronende Madonna, hvis Barn holder en Fugl som Legetøj paa Haanden, efter min Opfattelse venetiansk (af Besidderen bestemt som umbrisk) af Jacobello del Fiores Kres«. Naar Georg Gronau, der med Rette er anset for en udmærket Kender af italiensk Kunst, nævner Jacobello del Fiores Navn, er det naturligvis ikke uden Grund. Guldbroderiernes fine Mønstre minder om den orientaliserende venetianske Kunsts Kærlighed til det slyngede Ornament, men især leder Gulvets og Stenbænkens brogede, karakterfulde Stenmosaik Tanken mod Venedig, til den overdaadige Stenarkitektur i Jacobellos Marias Kroning i Akademiet. En nærmere Undersøgelse af Billedets stilistiske Egenskaber synes imidlertid at omstyrte denne Teori. Jacobello tilhører den allersidste gotiske Periode i italiensk Kunst og hyller — ligesom alle Gotikens andre Epigoner — sine Figurer i Klæder, der bølger om dem i et Væld af tungede Snirkler. Kunstmuseets Madonna er derimod opbygget i strenge Linier — se Barnets venstre og Marias højre Side — der i en saa paafaldende Grad er trukne efter Linealen, at man maa søge længe i den primitive, strenge italienske Malerkunst for at finde Magen dertil. Billedet har intet af den seneste Gotiks Egenskaber, det maa være udført mindst et kvart Aarhundrede tidligere.

I hvilken By er det da blevet til? Ikke i det 14de Aarhundredes store Kunstcentrer, Firenze og Siena, selvom der er Mindelser om sienesisk Stil over Marias Holdning. Hun er lidt i Familie med Pietro Lorenzettis Gudsmødre. Men skøndt denne Kunstner er den af alle sin Fødebys datidige Malere, hvis barske, undertiden om kinesisk Kunst mindende, Karakter mindst er behersket af Hensynet til den let bølgende indsmigrende Linieføring, finder man dog aldrig hos ham eller hos hans sienesiske Elever en saadan træagtig Kantethed som i Kunstmuseets Billede. Heller ikke i nogen af de Byer, hvis Kunst i det 14de Aarhundrede i Betydning følger efter de to store Kunstcentrer, hører Billedet hjemme, hverken i Venedig, Perugia, Bologna, Verona eller Padua.

Efter i nogen Tid at have funderet paa Problemet, kom disse Liniers Forfatter til at tænke paa en Provinskunstner, af hvem han bl. a. tilfældigt huskede en Madonna i Louvre, en Kunstner, som er paavirket fra Siena, men dog har sine egne Ejendommeligheder, blandt disse en Forkærlighed for den stive lodrette Linie, Turino Vanni fra Pisa.

Ingen Pisarejsende vil glemme det første vidunderlige Syn af Baptisteriet, hvis gule Marmormure rejser sig stejlt og ensomt fra en stor blomstrende Græsmark; han vil heller næppe slippe Erindringen om Niccolo Pisanos statelige og karakterfulde og Giovanni Pisanos højst dramatiske Marmorprækestole. De berømteste af Freskerne i Pisas campo santo — Dødens Triumf og Dommedag — vil han finde gengivet i enhver Kunsthistorie, hvor de maaske er anbragt mere paa Grund af deres kulturhistoriske end paa Grund af deres kunstneriske Egenskaber. Men om Byens egen Malerkunst fra det 14de Aarhundredes Slutning havde man indtil for faa Aar siden vanskeligt ved at danne sig noget Begreb. Camposantoens Udsmykning vidste man var foregaaet under Ledelse af fremmede Kunstnere, Sienesere og Florentinere og i den er Pisanernes Andel derfor underordnet. I Byens lille Malerisamling og i dens Kirker fandtes nogle enkelte signerede Billeder af Pisanere, Turino Vanni, Giovanni di Nicola og Cecco di Pietro, men de forsvandt i den store Hob, der bar Paaskriften florentinsk og, især, sienesisk Skole. Først i de sidste Aar har man paavist, at en Række af disse Billeder er gjort af Byens egne Sønner, paavirkede fra Siena, men med et eget afvigende Præg og man kan derfor nu med Rette tale om en provinsiel, pisansk Malerskole.

Da Forfatteren af disse Linier gerne vilde høre, hvad den ypperste Kender af det 14de Aarhundredes italienske Malerkunst mente om Teorien Pisa, skrev han til Stockholm og Svaret fra Professor Sirén, hvem den ovenfor nævnte Paavisning af den pisanske Skole skyldes, lød: Kunstmuseets Madonna er uden Tvivl pisansk, dog snarere af Cecco di Pietro end af Turino Vanni.

Tilbage stod nu en Undersøgelse af de halvt eller helt udviskede Rester af en Inscription, der findes i to Striber forneden til højre og til venstre paa Billedet. En nøje Granskning af Striben til højre gav det utvivlsomt paalidelige Resultat: A. D. MCC LXXVIIII, altsaa udfyldt med det eneste mulige Bogstav, C, Aarstallet 1379. Vanskeligere var Striben t. v. at klare, idet Halvdelen af Inscriptionen her var forsvundet. Der var først en tom Plads til fire eller fem Bogstaver, dernæst et S, saa et Punkt som Adskillelse mellem to Ord, dernæst en tom Plads til et Bogstav og endelig som Slutning Bogstavrækken B T B I.

. . . . . S · . B T B I

Men B T B I maatte opgives som umulig som Slutning paa et Ord, hvad enten Indskriften var affattet paa Latin eller Italiensk og en fornyet Undersøgelse viste da ogsaa, at det første B uden Tvivl var et E og det sidste B sandsynligvis et R.

. . . . . S - . ETRI

Sammenligner man nu denne Bogstavrække med de Navne paa Datidens pisanske Kunstnere, der er os overleverede, viser det sig, at den kun kan passe paa en af disse:

CECCVS - PETRI

Cecco di Pietro fik sin Opdragelse i selve Pisa ved Udsmykningen af campo santo. Som ung Mand hjalp han August 1371—Juni 1372 til ved Udførelsen af Joblegendens Fresker, der desværre findes i ødelagt Stand. Bedst bevaret er Scenen med Vorherre, som troner oppe i den blaagrønne Himmel over Jordens brune Øer og grønne Have og som, vogtet af seks statelige Engle, med en rolig Bevægelse giver den utaalmodigt stampende Satan, der bærer en grønstribet Slange om Halsen og tredobbelte Flagermusevinger paa Ryggen, Ret til at raade over Jobs Skæbne — en Fremstilling der ved sine smukke dekorative Farver og sin vældige dramatiske Majestæt indtager en fremragende Plads i det fjortende Aarhundredes Malerkunst. Da Cecco di Pietro var bleven en selvstændig Mester,

restaurerede han i 1379, samme Aar som Kunstmuseets Madonna er signeret, campo santos Freske med Fremstillingen af Inferno, der var blevet beskadiget ved at Pisas Gadeungdom havde moret sig med at bombardere den med Sten. Man kan ikke vente nu til Dags at træffe Spor af Malerens Haand i denne Freske, thi Fremstillingen af Helvedes umenneskelige Pinsler synes særlig at have

været Genstand for ilde Medfart; vi ved, at den er blevet restaureret flere Gange senere. Til Cecco di Pietros Virksomhed som Freskomaler kendes iøvrigt intet, hans Navn er overleveret gennem nogle signerede Billeder i Pisa, om hvilke Forfatteren desværre kun har en meget svag Erindring. Et Fotografi efter en stor Altertavle med Korsfæstelsen, signeret af Cecco i 1386, viser Overensstemmelser med Kunstmuseets Madonna, men disse synes dog ikke at være saa store, at man heraf med fuldkommen Bestemthed tør slutte, at bægge Billeder skyldes samme Haand. Altertavlen er af en ringere, mere haandværksmæssig Kvalitet. Da Professor Siréns Forslag om Cecco som Ophavsmand var kommet til København, faldt det derfor naturligt i Tanken at sætte et lille Spørgsmaalstegn til denne Bestemmelse. Men Udtydningen af Signaturen syntes derpaa atter en Gang at give Stilkritiken Ret.

Hvorledes det end forholder sig med Tydningen af Signaturen, et er sikkert: Museets Billede er malt i 1379 i Pisa af en Kunstner, hvis Syn er blevet opdraget af de strenge og monumentale Fresker i Byens berømte campo santo. Maleren hører visselig hverken til de meget store eller meget selvstændige Kunstnere. Han er paavirket af florentinsk Kunst (Jobslegenden) og af sienesisk Kunst, hvis Tradition var levende i Pisa. Men han har givet sin egen personlige Indsats. Hans Kærlighed og Sans for Detaillen er indtagende: den brogede Stenmosaik, som han har lært at elske hos Byens mange Marmorarbejdere, Foldernes spinkle og graciøse Liniespil indenfor Kappens strenge Omrids, Puden og det nydelige gyldne Lændeklæde. Hans Farvesans er frisk og ejendommelig: den lysblaa Kappe mod den lysegrønne Stenbænk med de koralrøde Gesimser.

For rettelig at kunne vurdere Billedets Egenart skulde man se det ved Siden af en Række trecento Billeder fra de store Skoler syd for Alperne. Gid Madonnaen fra 1379 snart maa faa flere italienske Søstre, saa at Kunstmuseets urimeligt lille primitive Afdeling kan komme til at indtage en Plads, der stemmer med dens Værd i Kunstens Historie.

MARIO KROHN

UANVENDTE BLICHER-ILLUSTRATIONER AF HANS SMITDH

Motivet for Lundbyes lille 1840 malte Billede »Graat Vejr henimod Aften« er fra det samme Sted ved Gurre Sø, som P. C. Skovgaard 1844 har fremstillet i et andet af Galleriets Billeder. Lundbye har omdannet det og gjort det mere Ruisdaelsk melankolsk, thi da han malte den fremludende Eg maatte han mindes et Vers af en ham særlig kær Digter. Han har afskrevet det under en Tegning efter Billedet:

Saa hænger et Træ over øde Bred,
Krum udaf Ælde;
Det ruller en Nat udi Afgrunden ned,
Løsrevet ved Stormens fordærvende Vælde;
Somre gaa hen, og Vintere svinde,
Men ingen det Træ i Dalen kan finde.

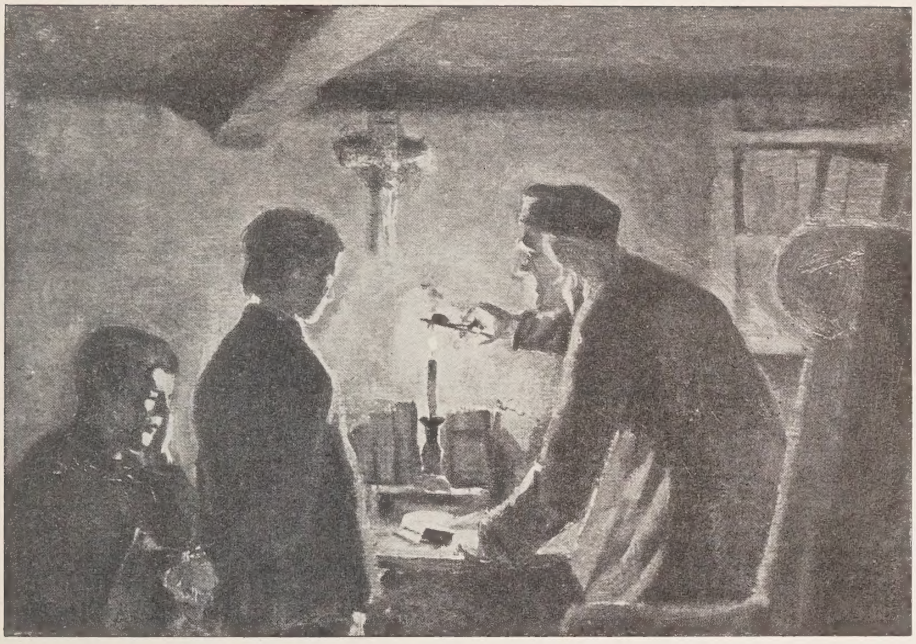
Det er et Vers af Blichers Digt »Biørnkiærs Ruiner«. Alligevel kan hverken Billedet eller Tegningen gælde for nogen egentlig Illustration til Blicher.

Først længe efter at Blichers Livs-Tragedie var endt har danske Kunstnere behandlet Motiver fra hans Digtning. I 1867 udstillede Dalsgaard den til Orla Lehmanns Række af Digterbilleder malte Fremstilling af Blicher paa Heden i Samtale med Peiter Beenløs og Linka Smælem. Aaret før havde han udstillet et Billede, hvis Motiv er »Hosekræmmerens« Beretning om den bitre Stund, da de unge trykker hinanden i Haanden til et ømt Farvel. Hosekræmmerens Grundmotiv havde han allerede tidligere mere gribende behandlet i Aarhusmuseets Billede »En Afsked«, men Situationen var her bleven helt omdigtet til Fordel for Billedets dramatiske Stemningsvirkning. Dalsgaard var selv Jyde; han har i den bedste Del af sin

Gerning set paa den jyske Almue med Blichers Øjne og opfattet den i Digterens Aand, vakt Medfølelse for dens onde Skæbner og dens stille Resignation, fortalt om de stejle Viljer og de blødende Hjerter, om Styrken og Varmen i jydetrofast, enfoldig Kærlighed. Men kun i de nævnte to Tilfælde har han været en tro Fortolker af Blichers Tekst. Han fristedes ikke oftere dertil fordi han selv var et Stykke af en fantasirig Digter med særlige Ævner for det dramatiske.

Hans Smidth blev Dalsgaards Arvtager til det jyske Rige og Blicher-Illustrationerne. Hans Fremstilling af Blicher selv slutter sig for saa vidt til Dalsgaards, som det skildrer Fortsættelsen af Digterens Oplevelser paa den Dag, han mødte Linka Smælem. I Uvejrsnatten har et flakkende Lys og sælsomme Toner ført ham til en Hedetørvs-Hytte, og han er stanset foran dens oplyste Rude for at iagttage Kæltringernes Bal. Hans Smidth har i Fantasien stillet sig ved Digterens Side, da han (1894) fremstillede Kæltringeballet i den Hirschsprungske Samlings fortrinlige Billede. Allerede i sine Drengeaar omplantet til Jylland havde han ofte haft Lejlighed til at studere Taterne og deres Færd i to Skive nærliggende Landsbyer. Han havde et skarpt Iagttagerblik og en mærkelig sikker Karaktersans. Med største Troskab og Nøjagtighed har han opfattet og gengivet deres ejendommelige Typer og Kærnen i deres Væsen.

Ikke mindre tro og nøjagtigt har han gengivet Særpræget hos de ægte Jyder. Det er taget paa Kornet i den Hirschsprungske Samlings Fremstilling af »E Bindstouw« og i talrige andre af Hans Smidths Billeder. Han har opfattet dem uden Højtidelighed, med det samme lune Blink i de brune Øjne, med hvilket den faamælte Maler paa Mandagsaftenerne hos Kyhn pludseligt kunde fremføre en morsom og træffende Bemærkning. Hvad enten Hans Smidths Jyder er velstillede Sogneraadsmedlemmer eller fattige Tredje-Klasses Passagerer, er det gerne sindige og noget svedne Fyre, der ikke anvender stærke Ord eller ubehersket giver sig de store Følelser i Vold. Han var uden Dalsgaards Pathos, uden hans Interesse for de tragiske Konflikter, maaske ogsaa uden Ævne til at fremstille dem. Alligevel er der i Hans Smidths jævne og ligefremme Karakterskildring af Jylland og Jyderne baade Alvor og Følelse. Mange af hans Landskaber kan synes at have tarvelige eller beskedne Motiver, men selv om han kun maler en sandet Vej med gamle Rønner og forblæste Træer eller et blinkende Vand i den brune Hede eller Gæs paa en Eng, faar Billedet gennem Opfattelsens



Foulum, den 1ſte Januar 1708.

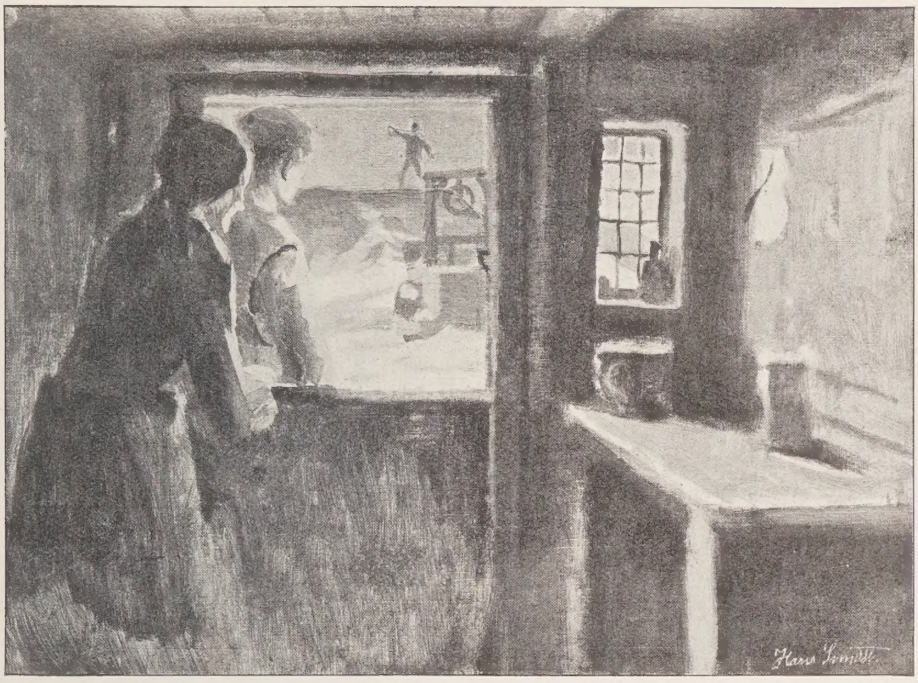
Gud ſkjenke os Alle et glædeligt Nytaar! og bevare vor gode Hr. Søren! han ſlukkede Lyſet iaftes, og Moder ſiger, han lever ikke til næſte Nytaar; men det har vel intet at betyde. — Det var ellers en fornøielig Aften: da Hr. Søren tog ſin Hue af efter Maaltidet og ſagde, ſom han pleier: »agamus gratias!« pegte han paa mig iſtedet for Jens. Det var førſte Gang, jeg læſte vor latinſke Bordbøn; idag et Aar læſte Jens; men jeg gjorde ſtore Øine, for da forſtod jeg ikke et Ord, og nu kan jeg det halve af Cornelius. Det bæres mig for, at jeg ſkal blive Præſt i Foulum; ak, hvor vil mine kjære Forældre glæde ſig, om de leve den Dag! Og ſaa Præſtens Jens kunde blive Biſkop i Viborg — ſom hans Fader ſiger — nu hvem kan vide det? Gud raader for Alting; hans Villie ſkee! amen in nomine Jesu!

S. S. Blicher: EN LANDSBYDEGNS DAGBOG.

Feulum, Calendis Januar 1709.

Proh dolor! Hr. Søren er død! væ me miserum! Da vi havde sat os tilbords Juleaften, lagde han Skeen fra sig, og saae ret længe vemodigen paa Jens — »fregisti cor meum« sagde han sukkende, og gik ind i Sovekammeret. Ak! han reiste sig aldrig mere. Jeg har besøgt ham hver Dag siden, og han har givet mig mange gode Formaninger og Lærdomme; men nu seer jeg ham aldrig mere. I Torsdags saae jeg ham sidste Gang; aldrig skal jeg glemme, hvad han sagde, da han havde holdt ret en bevægelig Tale til mig: „Gud, giv min Søn et retskaffent Hjerte!" Han foldede sine magre Hænder, og lagde sig tilbage paa Puden: »pater! in manus tuas committo spiritum meum!« Det var hans sidste Ord. Da jeg saae, at Madamen tog Forklædet op til Øinene, løb jeg ud ret ilde tilmode. Uden for Døren stod Jens og græd: »seras dat poenas turpi poenitentia« tænkte jeg; men han faldt om min Hals og hulkede. Gud forlade ham hans Vildskab! Den har bedrøvet mig meest.

S. S. Blicher: EN LANDSBYDEGNS DAGBOG.



Foulum, Pridie iduum Januarii MDCCIX.

Igaar gik min kjære Fader til Viborg, at han kunde faae Middagsmad til mig, naar jeg skal i Skolen. Hvor længes jeg efter den Tid! Jeg læser vel hele Dagen, men den er saa stakket nu, og Moder siger: at det ei slaaer til at læse ved Lys. — Det er en forskrækkelig Vinter! Himmel og Jord staae i eet; der ligger en Sneedrive lige ud med Mønningen af vor Lade. Sidste Nat skjød Jens to Harer i vor Kaalhave — han har snart glemt sin stakkels Fader. Men faaer Peer Skytte det at vide, saa seer det galt ud.

Foulum, Idibus Januarii MDCCIX.

Fader er ikke kommen hjem endnu, og Vejret er lige slemt — bare han ikke gaaer vild. Der gaaer Jens oppe paa Laden med sin Bøsse og nogle Fugle i Haanden — han kommer herind. — — Det var Agerhøns, han havde skudt paa Mads Madsens Mødding. Han vilde havt Moder til at stege dem, men hun torde ikke, for det kunde komme for Herskabet.

S. S. Blicher: EN LANDSBYDEGNS DAGBOG.

Inderlighed en egen Karakter- og Stemningsfylde. Han har vist sig mærkelig lydhør for alle de sære Toner, der hvisker eller klager fra Jyllands fattigste Jord.

I 1886 udgav Foreningen »Fremtiden« Blichers »Mowns« fra »E Bindstouw« med 6 gode Tegninger af Hans Smidth. Alligevel valgtes Carl Thomsen til at illustrere Blichers Noveller. Vi er alle Jyder for Vor Herre, og at nogle Arbejder af Blicher ikke paakræver en jysk Illustrator, viser Johannes Larsens Træsnit til »Trækfuglene«; Bogen er ved dem ikke blot bleven en af vore bedst illustrerede Bøger, det er bleven den i kunstnerisk Henseende mest fuldkomne. Men det er soleklart, at Carl Thomsen trods sin litterære Dannelse og Illustrator-Rutine ikke havde de bedste Betingelser for at kunne give en tilfredsstillende Fortolkning af Blichers jyske Digtning. Hans Smidth havde godtgjort, at han havde følt sig kaldet til at indlade sig med Opgaven og at han fremfor nogen anden dansk Kunstner var Mand for at magte den.

Foruden Tegningerne til »Mowns« og Billederne i den Hirschsprungske Samling er hidtil vistnok kun en eneste af Hans Smidths Blicher-Illustrationer blevne gengivet, nemlig en i Aakjærs Blicher-Biografi medtaget Tegning til »Hjorterytteren«. Vi ved end ikke, hvor mange han har tegnet. Endnu venter vi paa den Udstilling, der tillader et samlet Overblik over hans Produktion. I altfor mange Aar var han upaaagtet; hans Kunst havde intet blændende, han var ikke Virtuos, han malte gammeldags, solidt, men glansløst, undertiden tørt og tungt, og som en ægte Vismand levede han fjærnt fra Forfængelighedernes Marked for og med sin Kunst. Først da Kunstforeningen i 1900 udstillede en Række af hans Studier til rørende billige Priser, opnaaede han pludseligt et kendt Navn og en fast Kundekreds. Den 61aarige Kunstner følte det som en Opmuntring. Efter dette Mærkeaar malte han maaske sine modigst og og bedst behandlede Billeder. Fra Hans Smidths sene Aar stammer de her gengivne Blicher-Illustrationer, den sidste antages malt omtrent 1906. Det er ubetinget et af dansk Illustrationskunsts mærkeligste Værker.

Det vides ikke, om nogen ydre Foranledning har fremkaldt de nylig af Museet erhvervede fire Billeder til Begyndelsen af »En Landsbydegns Dagbog«. Hans Smidth behøvede ikke nogen saadan for en Hengivelse i Kærlighed til Blicher. De er malte Graat i Graat, hvad der maaske kan tyde paa en Bestemmelse for Repro-

Thiele, den 11te Januar 1710.

Et plaiſant Veir! — Accurat ſaadant et Veir var det idag otte Dage, da vi kjørte i Kane til Fuſſingøe, og jeg ſtod bag paa Frøken Sophies. — Jeg tog en Tømmeſtreng i hver Haand, og havde begge mine Arme omkring hende. — Det kom mig for, at jeg fløi i Luften med hende, og inden jeg vidſte det, var vi ved Fuſſingøe.

Thiele, den 23 Januar 1711.

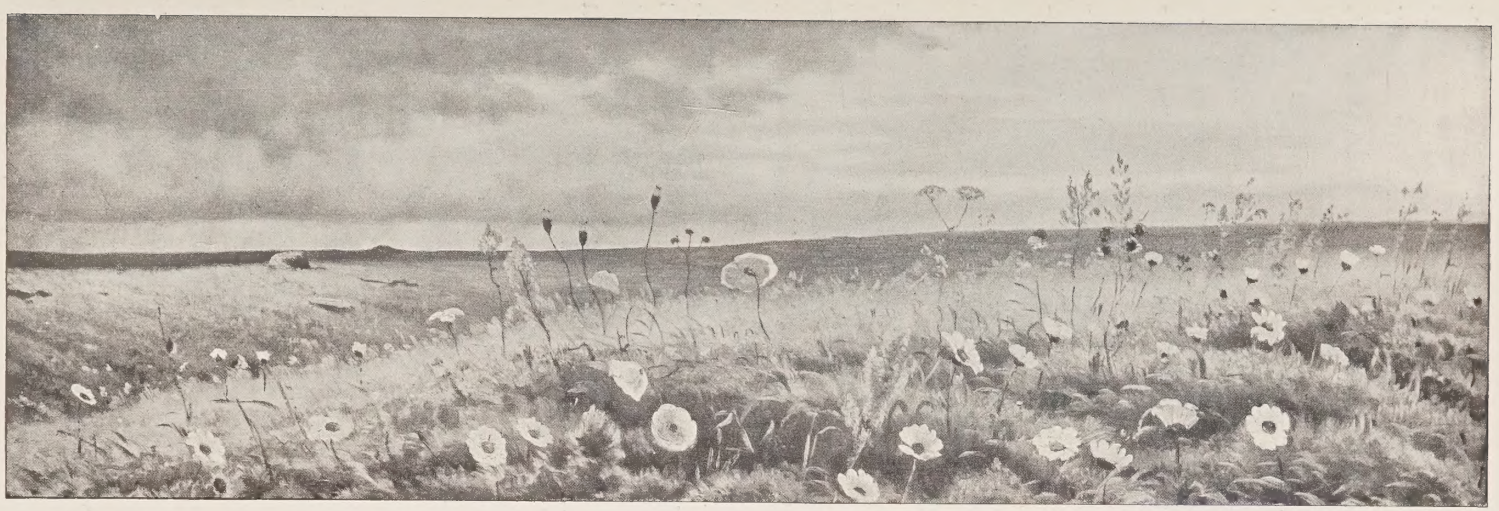
Ifior ved denne Tid var det vi kjørte til Fuſingøe; naar jeg tænker paa den Aften! Maanen ſkinnede ſaa blank ſom en Sølvtallerken paa den blaa Himmel, og kaſtede vore Skygger ved Siden af Veien paa den hvide Snee. Jeg hældede mig imellem ſaaledes, at min Skygge traf ind i Frøken Sophies: da kom det mig for ſom vi to vare eet. En kold Vind havde vi lige imod, den blæſte hendes ſøde Aande tilbage — jeg ſlugte den ſom Vin — ak, jeg Daare! jeg forliebte Daare!

S. S. Blicher: EN LANDSBYDEGNS DAGBOG.

duktion. Men han vidste sagtens selv, at Tegnepennen var et Materiale, som faldt ham noget ubekvemt i Haanden og han kun sjældent forstod at anvende med synderlig Behændighed. De malede Toner lod ham lettere indvinde den tilsigtede Virkning. Han har i disse Graat i Graat malte Billeder faaet saa megen »Farve« som der i saadanne kan opnaas, tilmed en Behandling, der er frisk, sikker, smuk, næsten elegant. Fremstillingerne er nøje afstemte efter Fortællingens troskyldige jyske Tone, Opfattelsen lige saa jævn og ligetil som inderlig og sjælfuld. Blicher har henlagt Handlingen til det 18de Aarh.s Begyndelse, men Hans Smidth har forsmaaet at fæste sig ved Tidskostymet, der let kunde føre Interessen fra selve Indholdet. Maaske har ogsaa Jyderne i lange Tider gaaet temmelig ens klædte. Digteren tog det jo ikke saa nøje med Anakronismer; den mest paafaldende i Illustrationerne er Rokokobordet nær Hr. Sørens Himmelseng. Først paa Blichers Tid var et saadant Bord i jydske Præstegaarde et gammeldags og hyggeligt Stykke Inventar.

Fortællingen begynder med Beretningen om den Nytaarsaften, hvor Morten første Gang læste fra Bordet og den gode Hr. Søren paadrog sig et ondt Varsel. Hans Smidth har tænkt sig, at Præsten efter Maaltidet har ført de to Drenge i sit Studerekammer, hvor han rejser sig for at lade Saksen pudse det osende Lys og med sin gamle rystende Haand kommer til at slukke det. Skikkelsen har ogsaa faaet noget tragisk. Billedet af Præstens Død forklares tilstrækkeligt ved den her vedføjede Tekst. Fremstillingen er fra en ældre, noget mat Tegning af samme Motiv med en overflødig Figur[1] omarbejdet til en fast og udtryksfuld Komposition med en marvfuld Karakteristik af den afmagrede Olding, der lige har udstridt sin sidste Kamp. En letmalt Skitse viser den barske Vinterdag, hvor Morten og hans Moder ængstelig afventer Faderens Tilbagekomst fra Viborg gennem Snedriverne og kun ser den letsindige Jens, der længst havde glemt sin Fader og jublende fremviser Udbyttet af sin Jagt. Skildringen af Personerne og deres triste Fattigmandshjem minder paafaldende om Ring. Allerbedst er dog vel det nydeligt komponerede og nydeligt behandlede Billede af Kanefarten i det »plaisante Vejr«, hvor Træerne stod pudrede ved Vejkanten, og det klare Skin fra Fuldmaanens Sølvtallerken vakte søde

[1] Tegningen solgtes paa en af Efteraarets Kunstauktioner; paa en anden Auktion solgtes en stor Illustrationstegning af Hans Smidth til Blichers Fortælling »Rødstenen paa Fuur«.



Foulum, den 12te Mai 1753.

I Søndags forrettede jeg førstegang mit Embede som Degn til Thiele og Vinge. Den naadige Herre kaldte mig paa sin Dødseng. Her boer jeg nu i min Faders Huus; men jeg boer her allene. Alle mine Ungdomsvenner ere forlængst gangne til Hvile; jeg er endnu tilbage som et skaldet Træ paa Heden; men om føie Tid skal jeg samles med dem, og være den sidste af min Slægt. Disse Blade skulle være det eneste Mærke om mig. Om Nogen — engang, naar jeg er død og borte — læser dem, da skal han sukke og sige: „Anlangendes et Menneske, hans Dage ere som Græs; som et Blomster paa Marken, saa skal han blomstre. Naar Veiret farer over det, da er det ikke mere, og dets Sted kjender det ikke mere. Men Herrens Miskundhed er fra Evighed og indtil Evighed."

S. S. Blicher: EN LANDSBYDEGNS DAGBOG.

Drømme hos den enfoldige Kusk, naar hans Skygge i Sneen forenedes med Frøken Sophies. Situationen, Stemningen og Stedkarakteren er gengivne med fuldendt Mesterskab. Det samme Motiv findes behandlet i Carl Thomsens Illustrationer til Novellerne. Ak, hvor forandret!

Har Hans Smidth tænkt paa at gennemillustrere Fortællingen? Vi ved det ikke, men det er næppe troligt. Den fører jo sin stakkels Helt ind i Situationer, Hans Smidth synes os mindre egnet til at fremstille, og bort fra hans jyske Hjemstavn, hvor Maleren var huskendt.

I Hans Smidths Familje er dog endnu bevaret et anseligt, ligeledes Graat i Graat malt, højst mærkeligt og ejendommeligt Landskab med en blomsterrig Mark i Forgrunden og truende sorte Skyr over Baggrundens mørke Hede. Den følsomme Behandling af Blomsterne er næsten japansk; maaske kan ogsaa Billedets sært langagtige Form vække Minder om Japan. Fortolkningen af Landskabets tungsindige Stemning har et Præg af poetisk Lyrik, der næppe med samme Styrke træder frem fra noget af Kunstnerens andre Arbejder. Thi Hans Smidth har malt dette Landskab med lignende Tanker, som Lundbye havde overfor den heldende Eg. Efter Hans Smidths eget Udsagn skulde det illustrere Novellens Slutningsord. De gamle, af alle skiftende Slægter sandede vemodige Visdomsord fra Davids Salme om Menneskelivet, der er lige saa forkrænkeligt som Græsset paa Marken og den Blomst, et Uvejr knækker og lader visne. En Dag er det udslettet og snart bliver det glemt.

KARL MADSEN

IMPRESSIONISME

I

Da Claude Monet til den første Fællesudstilling, han og hans Kammerater foranstaltede, Udstillingen hos Nadar 1874, indsendte et Billede, han kort og godt kaldte »*Impression, soleil levant*«, og *Charivari* deraf tog Anledning til at give hele denne Malergruppe Øgenavnet »*Les Impressionnistes*«, var det ikke blot, som man har ment, et øjeblikkeligt Indfald og en drilsk Vittighed, der her drev deres flygtige Spil med et tilfældigt Ord.

Det er ganske vist, at Monet selv engang i en Samtale, hvor han genopfriskede sine Erindringer fra hin Tid, har fremstillet Sagen saadan: »Jeg havde«, fortalte han ved den Lejlighed, »til denne Udstilling bl. a. sendt en lille Ting malet i Hâvre fra mit Vindu, noget Dis med Solskin, i Forgrunden ragede nogle Skibsmaster op. Man bad mig opgive en Titel til Kataloget, og da det nu ikke godt kunde gælde for et Vue af Hâvre, saa svarede jeg: »kald det »*Impression*«. Deraf lavede man saa i *Charivari* Ordet: *Impressionisme;* og Spøgen var gaaende«.

I Virkeligheden var det Ord, der her nedfældede sig i Kunsthistorien, dog ingenlunde saa nyt eller saa tilfældigt, som denne Anekdote giver det Udseende af.

I et lille biografisk Arbejde over Daubigny har Jean Laran fremdraget en Række Kunstanmeldelser fra Treserne, der viser, at Ordet *impression* alt ved denne Tid uafbrudt randt Kritikerne i Pennen under Omtalen af den nye Fase, Daubignys Produktion ved disse Tider indtraadte i.

I 1861 skriver Th. Gautier saaledes om Daubignys »Le grand Parc à Moutons«: »*Il est vraiment dommage, que ce paysagiste d'un sentiment si vrai, si juste et si naturel se contente d'une impression et néglige à ce point les détails. Ses tableaux ne sont plus que des ébauches et des ébauches peu avancées*«; og om et andet af hans Ar-

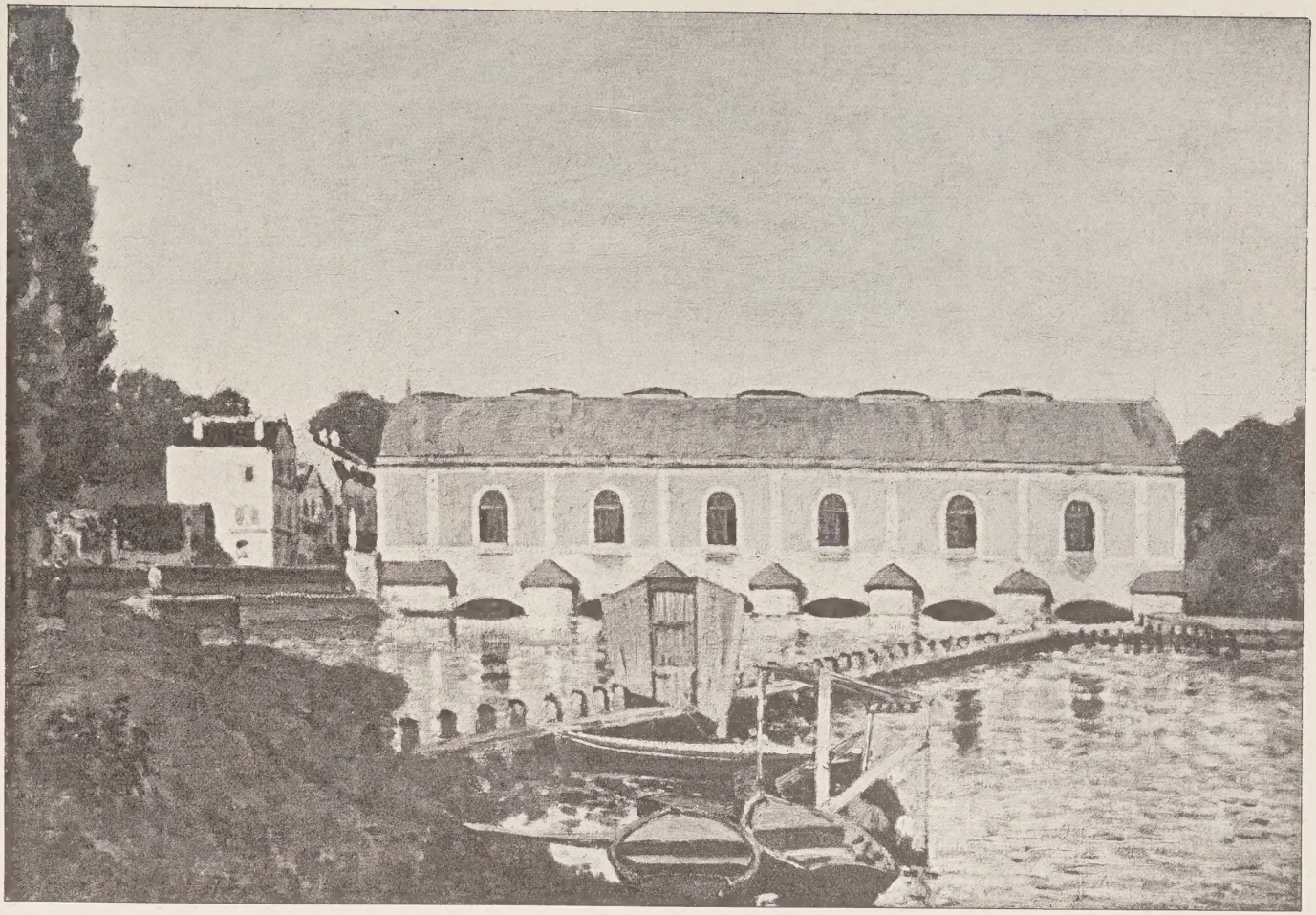
bejder fra samme Salon, »Village près Bonnières«, skriver en anden Kritiker, A. de Calonne: »*A titre d'impression, c'est un chef-d'oeuvre; à titre de paysage, c'est une oeuvre incomplète, ou pour parler plus juste, ce n'est pas un paysage*«. I 1863 har Castagnery dette Udbrud om »Les vendanges en Bourgogne«: »*Quelle vérité d'impression*«; og i 1865 betegnes hans »Clair de Lune« ligefrem som den nye Skoles Manifest og han selv som »*chef de l'école de l'impression*«.

Men til disse Citater kan der føjes en Række andre fra Tresernes Kunstlitteratur.

I en kuriøs Forklaring af den stadig større Plads Landskabsmaleriet indtog i Samtidens Kunst skriver Maxime du Camp i 1864: »*La figure étant la pierre d'achoppement de beaucoup de peintres, ceux-ci, voyant, après d'inutiles efforts, qu'ils n'arriveraient jamais à exécuter d'une façon suffisante celui qui est fait à l'image de Dieu, l'homme, se rabattent sur le paysage, toujours plus facile à traiter, plus obscur, moins défini; en un mot, se sentant impuissants à rendre l'expression, ils se contentent de traduire l'impression*«. I 1867 sammenfatter Chesneau sin Karakteristik af Corots Landskabskunst i disse Sætninger: »*ce qui domine surtout dans les paysages de M. Corot, c'est l'impression*«, og i den lille Fortale Manet lod trykke foran Kataloget til den Særudstilling, han under Verdensudstillingen samme Aar foranstaltede, har han om sig selv bl. a. disse Linjer: »*C'est l'effet de la sincérité de donner aux oeuvres un caractère qui les fait ressembler à une protestation, alors que le peintre n'a songé qu'à rendre son impression.*

Endelig skriver Eugène Fromentin i 1875 — »Les maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande« — lejlighedsvis om Th. Rousseau: »*Dans la nature il découvre mille choses inédites. Le répertoire de ses sensations est immense . . . On dirait que les peintres hollandais n'ont fait que tourner autour d'eux-mêmes, quand on les compare à l'ardent parcours de ce chercheur d'impressions nouvelles. Tous ensemble, ils auraient fait leur carrière avec un abrégé des cartons de Rousseau. A ce point de vue, il est absolument original, et par cela même il est bien de son temps. Une fois plongé dans cette étude du relatif, de l'accidentel et du vrai, on va jusqu'au bout. Non pas seul, mais pour la plus grande part, il contribua à créer une école qu'on pourrait appeler: l'école des sensations*«.

Ordet »*impression*« har da utvivlsomt fra Treserne været paa alles Læber som det gængse Fyndord for det mest aktuelle Fæno-



Alfred Sisley: Vandværk i Marly. 1873. Kunstmuseet.

men i Samtidens Malerkunst, og naar Monet benyttede denne første Fællesudstilling til i en Billedtitels særlig opsigtsvækkende og udæskende Form at slynge Godtfolk det ret i Ansigtet, har han — *un indiscipliné de naissance,* som han selv har kaldt sig — sikkert gjort det med velberaad Hu. Og *Charivari's* Medarbejder begik ingenlunde blot en kaad eller taabelig Brander, da han greb just dette gamle Oprørsord i Flugten og saa at sige for Tid og Evighed fastholdt det i Overskriften til Anmeldelsen af hin mindeværdige Udstilling hos Nadar: *Exposition des Impressionnistes.*

II

Som dette Gruppe — eller Skolenavn, hvorunder Monet og hans Kammerater fra Halvfjerdserne almindeligvis sammenfattes, saaledet umiddelbart er afledet af et Fyndord, der oprindelig brugtes til at karakterisere deres Forgængeres Kunst, har de ogsaa selv deres kunstneriske Udspring i denne.

Monet er Elev af Boudin, Pissarro og Berthe Morisot Elever af Corot, Sisley vakler i sine Ungdomsarbejder mellem Paavirkninger fra Corots og Courbets Kunst, Renoir og Cézanne tiltrækkes snart af Courbet, snart af Delacroix. Rousseaus Indflydelse er maaske mindre synlig, men Sagnet vil vide, at da Monet, Renoir og Sisley i 1862 forlod Gleyres Atelier, og det var smaat for dem med Penge, drog de ud i Fontainebleauskoven og malede falske »Rousseau'er« til Livets nødtørftige Ophold.

»*Quels sont les peintres que j'aime?*« faldt Sisleys Ord, en Gang han blev spurgt derom: »*Pour ne parler que des contemporains:* Delacroix, Corot, Millet, Rousseau, Courbet, *nos maîtres*«.

Det er dog betegnende, at Forholdet ikke var helt gensidigt. Allerede først i Treserne maatte Rousseau som Præsident for »Salonen«s Jury, hvor »Malerne fra Trediverne« eller »Romatikerne«, som de kaldtes, siden 1852 ved Napoleons Bevaagenhed havde erstattet »Klassikerne«, advare sine Kollegaer mod at vise Uvilje overfor de unge; »*Prenons garde, messieurs, nous ne sommes peut-être que des ganaches romantiques, classiques à notre façon;* Jules Breton skal have været en af Monets tidligste og mest uforsonlige Modstandere, og som afviste fra den officielle Salon var det, Manets »Le déjeuner sur l'herbe« og en Række Arbejder af Whistler og Pissarro (sammen med Arbejder af deres Venner Fantin-Latour og

den ældre fransk-hollandske Maler Jongkind) fandt Optagelse paa den berømte »*Salon des Refusés*« i 1863.

Heller ikke Corot og Daumier synes at have fulgt de unges Udvikling med Sympathi. Det fortælles saaledes om Corot, at da han en Dag havde set nogle af deres Arbejder og kort efter traf en af sine tidligere Elever, Antonin Guillemet, sluttede han Referatet af

Alfred Sisley: Oversvømmelsen. 1873. Glyptoteket.

sine Indtryk med at sige: »*Mon petit Antonin, tu as joliment bien fait de t'échapper de cette bande*«. Og da Daumier en Dag ser Billeder af Monet og Renoir udstillede i et Kunsthandlervindu, udbryder han forarget til Kunsthandleren, der tilfældig staar i sin Dør: »*Qui donc vous force à montrer au public de pareilles horreurs?*«

Paa den anden Side var der jo utvivlsomt ogsaa for de unge i deres Udviklings- og Gæringsaar adskillige Øjeblikke, hvor Oppositionen mod »Mestrene« var mere levende end Tilslutningen. Ikke for intet lader Zola straks i Begyndelsen af »Mesterværket« Claude Lantier sige til Sandoz: »Baade Delacroix og Courbet kom i rette Tid. De har hver især gjort et Skridt fremad. Men nu, aah nu. . . . *Nu* er det noget andet vi har Behov. . . . Men hvad? Jeg ved det ikke rigtig. Dersom jeg vidste det, og dersom jeg kunde

det, vilde jeg være meget stærk. Ja, der vilde ikke være andre end mig. Men hvad jeg har paa Fornemmelsen, det er, at Delacroix' store romantiske Dekorationsværk knager og er ved at styrte sammen; og endvidere, at Courbets sorte Maleri allerede forgifter de indelukkede og mugne Atelierer, hvor Solen aldrig naar ind. Forstaar du, det er maaske Solen, vi behøver, den fri Luft, en ung og lys Malerkunst, Tingene og de levende Væsner, saadan som de tager sig ud i det sande Lys, jeg kan ikke rigtig udtrykke mig — *vor* Malerkunst, den Malerkunst som vore Øjne i vore Dage bør frembringe og betragte«.

Og Cézanne, der jo delvis har staaet Model til Claude Lantier, traf nok i det væsentlige sin og Kammeraternes Stemning i denne Sag med de barokt-paradoxale Ord: »*Pissarro disait qu'il faudrait brûler le Louvre, il avait raison, mais il ne faut pas le faire*«.

III

Den Bevægelse, der foregik i Tresernes og Halvfjerdsernes Malerkunst, var jo i Virkeligheden heller ingenlunde udtømt i Maxime du Camps Formel: »*les peintres deviennent presque tous paysagistes*«. Hvor Fromentin i »Les maîtres d'autrefois« omtaler dette Forhold: »*Le paysage fait tous les jours plus de prosélytes*«, tilføjer han forklarende og præciserende: »*Le plein air, la lumière diffuse, le vrai soleil, prennent aujourd'hui, dans la peinture et dans toutes les peintures, une importance qu'on ne leur avait jamais reconnues*«, og misbilligende: »*et que, disons-le franchement, ils ne méritent point d'avoir*« — som jo forøvrigt selv Manet, da han i 1867 saa det første Tilløb til et Friluftsbillede af Monet, forarget skal have udbrudt: *Voyez ce jeune homme qui veut faire du pleinair, est-ce que les anciens s'occupaient de cela?*«

Og da Théodore Duret, en af Impressionisternes ældste og nærmeste Venner, i den Fortale, han skrev til Kataloget over Monets første Særudstilling, Juni 1880, vil give en Oversigt over den Udvikling, der er foregaaet i Landskabsmaleriet fra den ældre til den yngre Generation, fæster ogsaa han sig særlig ved denne Side af den: »*Th. Rousseau devant la nature, aux champs ou dans la forêt, prend toutes sortes de renseignements; dessine les contours des arbres, l'ossature et la forme du sol; précise par des croquis l'aspect du feuillage ou de l'herbe qui court sous bois; relève à l'aquarelle ou au pa-*

stel les jeux de la lumière dans les nuages, la couleur de la terre, du ciel et des eaux [i sine senere Aar malede dog R. ogsaa, efter Daubigny's Exempel, Studier i Olje]. *Rentré à l'atelier, il compose et peint un tableau, à l'aide des indications recueillies. Corot et Courbet, venus après lui, procèdent déjà autrement. Pour diminuer la distance qui sépare les études préliminaires du travail à l'atelier, ils peignent à l'huile, sur la toile même, des esquisses en plein air, en face de la nature. Et ces premières études, terminées à l'atelier, deviendront des tableaux ou serviront à la peinture de toiles agrandies et développées qui seront des tableaux. Ainsi Corot et Courbet ont franchi une partie de la distance qui séparait l'étude sur le terrain de la peinture du tableau, ils ont commencé à rendre les deux opérations de successives, simultanées. Claude Monet achève ce qu'ils avaient commencé. Avec lui . . . une peinture à l'huile tout entière commencée et terminée devant la scène naturelle, directement interprétée et rendue«.*

Eller denne Udvikling fra Corot til Monet, fra Midten af Treserne til Midten af Firserne, levende afspejlet i to konkrete Exempler:

Det ene Tilblivelsen af et af Corots berømteste italienske Billeder »Souvenir du lac Némi« fra 1865; som Henri Dumesnil (»Corot, souvenirs intimes«, Paris 1875) har fortalt os om: »*Dans son premier état«*, beretter han, »*c'était un motif de Ville-d'Avray, où, certain soir, étant dans son Salon, le maître fut frappé par une impression* [!] *vive qu'il avait traduite dès le lendemain. A quelque temps de là, cette toile fut roulée, conduite à Paris et finalement oubliée pendant cinq ans. Lorsqu'il la retrouva, il crut que l'effet s'arrangerait mieux avec un souvenir d'Italie qui lui revint alors, et, il en fit ce qu'on a vu au Solon de 1865, une peinture ferme, en rapport avec le sujet et d'une exécution analogue à celle qu'il avait faite dans ce pays«.*

Det andet Tilblivelsen af en berømt Serie af Monet, Klipperne ved Belle-Ile-en-mer paa Bretagnes Kyst fra 1886, som Gustave Geffroy har skildret os: »*Claude Monet travaille devant ces cathédrales de Port-Domris dans le vent et dans la pluie. Il lui faut être vêtu comme les hommes de la côte, botté, couvert de tricots, enveloppé d'un »ciré« à capuchon. Les rafales lui arrachent parfois sa palette et ses brosses des mains. Son chevalet est amarré avec des cordes et des pierres. N'importe, le peintre tient bon et va à l'étude comme à une bataille . . . . Enfin, voici le paysage de mer dans toute son horreur, pendant la tempête d'octobre 1886. Toute l'étendue de l'eau est dans le même mouvement. La vague inconsciente semble se jeter vers*

un but qu'elle perçoit, les rochers disparaissent sous les trombes, vont se désagréger sous l'effort furieux de cette meute qui griffe et qui mord, l'écume savoneuse et liliaciée est crachée vers la côte par les vents du Sud. C'est le règne de l'eau et de l'ouragan«.

IV

Alligevel er det dog, naar man gaar til Bunds i Sagen, ikke selve denne Flugt fra Atelieret, denne Flytning af Staffeliet ud i »*le pleinair*«, ud i fri Luft under aaben Himmel, saa betydningsfuldt dette end er som primus motor i Udviklingen, der sætter det endelige og afgørende Skel mellem den gamle og den unge Generation, mellem »Mændene fra Trediverne« og »Mændene fra Halvfjerdserne«.

Da Monet en Dag viste en Besøgende hint første Friluftsbillede, som Manet i sin Tid havde taget saa svære Anstød af (og som paa Jules Bretons Initiativ var blevet refuseret fra »Salonen«), et Parti fra en Have hvor der paa Grønsværet under en Gruppe Træer sidder nogle hvidklædte Damer, pegede han paa den forreste Dame, over hvis hvide Kjole noget Løvværk kaster en blaanende Skygge og sagde: »*L'on ne saura jamais les hurlements que cette ombre bleue fit pousser*«.

Endnu i 1880 taler J. K. Huysmans i en af sine Udstillingsanmeldelser med Mishag om »*l'indigomanie, qui a fait tant de ravages dans les rangs de ces peintres*«, som Cézanne paa sin Side, naar han forklarede en eller anden, at alle Skygger nødvendigvis maatte blive blaa, fordi de intet direkte Lys modtager, men kun en Reflex fra Himlen, aldrig undlod som Lovprisning af Monets »*œil unique de coloriste*« at tilføje: »*Mais le ciel est bleu, n'est-ce-pas? et ça c'est Monet qui l'a trouvé*«.

Og vor Hjemmelsmand har sikkert ikke helt Uret, naar han, efter at have refereret hine Ord af Monet, for egen Regning tilføjer: »*Le jour où cette ombre parût cependant, l'»impressionnisme« naquit*«.

Ti denne blaa Skygge var i Virkeligheden ikke blot en ny Iagttagelse, et nyt Syn paa Tingene, men et nyt Udgangspunkt for Farvemotivets Udvikling, for Farvernes Harmonisering.

I den ottende af de »Discourses«, som Reynolds holdt for Eleverne i Royal Academy, havde han fremsat den ved Gainboroughs Protestbillede »The blue boy« saa berømte Maxime: »It ought, in my opinion, to be indispensably observed that the masses of light in a

picture be always of a warm, mellow colour, yellow, red, or a yellowish white, and that the blue, the grey, or the green colours be kept almost entirely out of the masses, and be used only to support and set off these warm colours; and for this purpose, a small proportion of cold colours will be found sufficient«.

Naturligvis havde dette Dogme ikke siden da været uanfægtet, men i Hovedsagen havde dog stadig den »varme« Del af Farve-

Alfred Sisley: Plovfurer. 1873. Glyptoteket.

cirklen været den foretrukne som Billedets Farvedominant, og dettes Harmoni været baseret paa dette Enhedsprincip.

Med den blaa Himmel og de allestedsnærværende blaa Skygger maatte Farvedominanten nødvendigvis blive en anden, ikke længere en enkelt Del af Farvecirklen, overhovedet ikke en Farve, men et *Farveforhold*, Kontrastforholdet mellem Farvecirklens to Halvdele, den varme og den kolde, d. v. s. Farvekompositionen er ikke længere en i sig selv hvilende, men et uafbrudt Spændingsforhold, en ustadig Ligevægt af to lige stærke Kræfter.

Hvad der her skete, svarer ganske til Fladekunstens Overgang til Rumkunst; som her Fladens todimensionale Enhedsdominant suppleredes med Rummets tredje Dimension til et kombineret Spændingsforhold, suppleres nu Farvens ene Halvcirkel med den

anden Halvcirkel til et lignende, kun endnu mere sammensat Spændingsforhold.

Det var da ikke blot Impressionismen, der her blev til, men, som i Renæssancen, en ny Malerkunst; men lidet anede Duranty, i hvilket Omfang han havde Ret, da han i 1878 udgav sit lille Forsvarsskrift for Vennerne og gav det Titlen: *La nouvelle Peinture.*

V

Monet har selv engang fremhævet den Betydning, hans toaarige Soldaterophold i Algier har haft for hans kunstneriske Syn: »*Je voyais sans cesse du nouveau*«, sagde han; »*je m'essayais à le rendre. Vous n'imaginez pas à quel point j'y appris et combien ma vision y gagna. Je ne m'en rendis pas compte tout d'abord. Les impressions de lumière et de couleur que je reçus là-bas ne devaient que plus tard se classer, mais le germe de mes recherches futures y était*«.

Han har utvivlsomt Ret heri; Sydens Sol har spillet en uhyre Rolle i fransk Malerkunst. Der er Delacroix' Rejse i Marokko, Manets Ungdomsfart til Rio, Pissarros Drengeaar i Vestindien, senere van Goghs Ophold i Provence, Gauguins Udlændighed paa Stillehavsøerne, Matisse's Ophold i Tunis; det har altsammen afsat tydelige og varige Spor i Frankrigs Malerkunst — lutter Farvespor, kan man sige. Men ogsaa andet og mere: en ejendommelig Maade at se og opfatte paa.

Man kan maaske kalde den: den orientalske Maade.

I en lille Afhandling om Japan har C. J. Rosenørn engang (»Tilskueren« April 1904) i en Skildring af »Kurtisanedronningernes Marsch« samlet sine folkepsykologiske Indtryk i disse Linjer: »Alle ser [efter Optoget] oplivede ud, med rolige, veltilfredse Smil, som man ser dem hos Evropæerne efter en god Diner og hos Japanere efter et grundigt Blomster- og Landskabsskue. Hos Japaneserne, hvis Gane kun har faa og monotone, for Evropæerne oftest helt ubegribelige Glæder, udfylder Øjnene som Nydelsesredskab Ganens Plads. Man maa have set Japanesere og Japaneserinder paa en Blomsterudstilling, hensunkne i Extase foran hvert Miniaturtræ, hver Blomsterbuket, hver Vase, ligesom indsugende alle Plantens og Arrangementets Særegenheder og Finheder gennem et stirrende, alt andet udelukkende, cylinderrundt Blik — for ret at kunne forestille sig deres Bliks *Opfatte-* og ligesom *Fortærecevne.* Japaneseren

har ikke i samme Grad som Evropæeren en Trang til rent legemlig at gribe, gramse og erobre; Favntag — som Kærtegn — er sjældne, Kys saa at sige ukendte; beherskede og høflige Former er i Østen til en vis Grad blevne til Natur; men i deres Øjne synes Japaneserne at have en Art usynlige kontemplative Lemmer, der indsuger Tingenes indre Substans og gør den til sin«.

Allerede Rousseau og Millet havde interesseret sig for japansk Kunst, men det var dog først den følgende Generation, med Manet i Spidsen, der af fuldt Hjærte gav sig hen i Studiet og Tilegnelsen af den. Det er jo ikke vanskeligt at se, hvorledes Træk for Træk — Komposition, Afskæring, Halvperspektiv — er gaaet over i Impressionismen, men samtidig er det klart, at der ogsaa i Totalanskuelsen er en mærkelig Overensstemmelse.

Det er ikke blot for Evropæeren som Menneske, men ogsaa som Kunstner, at der er »en Trang til at gribe, gramse og erobre«; Renæssancekunstens næsten eneraadende Interesse for Form, Volumen, rumlige Værdier er Kunstens Udtryk for eller Bekræftelse af dette Forhold. Indtil Impressionismen var dette overhovedet den vesterlandske Type for Kunst.

Men som Impressionismen i sin Malerkunst, kunstnerisk og æsthetisk, brød med Fortiden, gjorde den det ogsaa psykologisk, eller, om man vil, fysiologisk i sit Forhold til Naturen: det bliver, som Japanerens, et rent og skært *Syns*forhold, svarende til *Farvens* rent ulegemlige Væsen.

Denne dobbelte, men fuldt samstemmende Revolution i det receptive og produktive Forhold til de æsthetiske Værdier er det centrale i Impressionismens Gærning.

VI

Hvad Publikum paa de første Fællesudstillinger, som Impressionisterne i Halvfjerdserne og Begyndelsen af Firserne foranstaltede, kom i saa heftig Affekt over, var jo ganske vist i mange Henseender, som det i det foregaaende paa forskellig Vis er søgt belyst, paa ingen Maade lutter Nydannelser i fransk Malerkunst. Det ivrige Naturstudium var i lange Tider forud bleven dyrket ikke blot i Fontainebleauskoven — *l'Ecole de Barbizon* — men ogsaa paa Normandiets Kyst — *l'Ecole de Saint-Siméon* — hvor Eugène Boudin var Sjælen i dette Arbejde, Delacroix havde siden Tyverne,

efter den engelske Maler Constables Exempel, benyttet en ofte vidtdreven Delingsteknik i Farvens Paasætning, allerede i 1865 skrev en Ven af Bøcklin hjem fra Paris: »at male lysere og lysere er Tidens Løsen hernede«, det virkelige eller tilsyneladende skitsemæssige i Udførelsen havde forlængst fundet et bevinget Udtryk i det berømte Ord til Corot: »*Tu ne mets rien sur ta toile, et tout y est!*«; og endelig havde selve Fastholdelsen af det øjeblikkelige og umiddelbare i Synsindtrykket ikke blot alt fra omkring 1860 præget Daubignys Arbejder, men saa langt tilbage som i Trediverne havde Decamps i sine orientalske Billeder tilstræbt det samme — og til samme Forargelse for Publikum — i Figurernes Bevægelser.

Men alligevel havde man ikke Uret, naar man instinktmæssig fæstede sig ved *Revolutionen* mere end ved *Evolutionen* i den Kunst, man paa hine Udstillinger for første Gang i samlet Masse og i større Omfang blev stillet Ansigt til Ansigt med.

Det falder nu os vanskeligt at se det oprørske i saadanne Arbejder som Sisleys smukke Billeder »Oversvømmelsen« og »Vandværk i Marly«; for det historiske Tilbageblik synes de snarere knyttet til Fortiden end til Fremtiden. De lader sig ikke alene utvungent føje ind i den Række af kunstneriske Nydannelser, hvoraf de umiddelbart er fremgaaet, men de knytter sig ogsaa i væsentlige Henseender tæt til Malerkunstens aarhundredgamle Skema. Linjen spiller stadig som førende Element for Øjet den afgørende Rolle, Begrænsningslinjerne, Omridset, Silhouetten samler Tingene til afsluttede, haandgribelige Enheder, Farven er de smagfuldt grupperede, tonede Lokalfarver, de store dominerende Masser er Lysmasser og Skyggemasser, Oppositionen af lyst og mørkt. Selv i det tilsyneladende friere Arbejde af Sisley »Plovfurer« synes et saa ældgammelt Princip som Billedets Opdeling i en brunlig Forgrund, en grøn Mellemgrund og en blaalig eller blaanende Baggrund endnu stadig at have været det fundamentale Udgangspunkt for Farvesynet eller Farveanordningen.

Hvad der er af nyt som den dristigere Afskæring, det ganske uarrangerede Motiv, det intensere analyserende Studium af Farven, det fuldere Eftertryk paa den farvede Billedvirkning, som gør Tingene luftigere i deres Konsistens, og først og fremmest Antydningen af et komplementært Spil mellem Lys og Skygge eller mellem selve Farverne indbyrdes — alt dette falder ganske vist os, saa forholdsvis varsomt og spagt som det endnu i saadanne tidlige impressio-

Claude Monet: Skygger paa Havet. 1882. Glyptoteket.

nistiske Arbejder giver sig til Kende, mindre i Øjnene, men hvad der fulgte efter har vist, at det ikke var uden Grund, at Samtiden allerde her vejrede det kommende Brud i Udviklingen. Ti, som man ser af Monets »Skygger paa Havet«, var det ganske rigtig i disse Antydninger af et nyt Natursyn og, om man vil, en ny Malerkunstens Æsthetik, Fremtiden laa gemt.

Dette Arbejde er ikke blot smukt i sig selv og en udmærket Prøve paa Monets Mesterskab, men det er samtidig som Paradigma paa *la nouvelle peinture* af mærkelig og fremragende Interesse.

Det er en Marine, *un paysage de mer* som Courbet sagde, hvor selve Havets Flade er Hovedsagen. Hos Hollænderne var det altid, som Fromentin har fremhævet, den hvælvede Himmel, der var det afgørende Element i Billedvirkningen, endnu for Monets første Lærer, Boudin, var Billedets Tyngdepunkt her, som Corots Hædersnavn til ham, *le roi des ciels,* vidner om, og selv Sisley har, som den mest traditionsbundne af Impressionisterne, engang nævnt Himlen som det væsentligste for ham i Billedets Formation.

For Monet er derimod det egentlige Problem Farvespillet over Havfladen; han er vel ikke ligegyldig for Rummet, men det er dog den rigt nuancerede Farveflade, som Udsynet over Havet frembyder, der giver hans Billede dets Karakter, dets Holdning af Billede, dets Eftertryk, dets smykkende Vægt. Med megen Finhed erkendte allerede Manet dette ved spøgende at kalde ham *le Raphaël de l'eau.*

Over denne Havflade med dens solknitrende Bølgeblink af gult og grønt lægger han endvidere som Hovedmotiv den store blaanende Skygge, man kunde sige: som selve Impressionismens kabalistiske Tegn. I dette det mest ulegemlige og uhaandgribelige af alt, som Skyggen er, baaret tilmed af Havets evig bevægelige, rastløse Omskiftelighed, i det oppositionsrige komplementære Spil, som denne Skygges Blaa bringer ind i og levendegør paa engang Naturen og Dekorationen med, i de rene Farvers rhytmiske Leg i Sol og Skygge har han ligesom samlet i en kostbar koncentreret Essens alt det, der kun spædt og spagfærdigt havde duftet i hine tidlige Billeder af Sisley, men som nu strømmede stærkt og rigt, fuldmodent, ud i Tiden som hans og hans Kammeraters egentlige Indskud i Malerkunsten, deres Fornyelse af den — *la nouvelle peinture* i et skønt og uforgængeligt Symbol.

CARL V. PETERSEN

Jørgen Roed: Pige med Frugter i en Kurv.
1915 Gave fra Vilh. Hammershøi og Hustru.

GAVER TIL MALERI- OG SKULPTUR-SAMLINGEN

I

Blandt de mange gode Gaver, Museet har modtaget fra Fru Ida Hammershøi, er Jørgen Roeds Billede af en lille — vel omtrent 12 aarig Pige — med Frugter i en Kurv. For ikke ret mange Aar siden erhvervede Vilhelm Hammershøi Billedet, da Roeds Datter havde arvet det efter en gammel Tante. Han lovede da, det efter hans og hans Hustrus Død skulde tilfalde Museet. Efter Hammershøis tidlige Død har hans Hustru ønsket, at Almenheden allerede nu fik Lejlighed til at glæde sig over dette Billede, som han med Rette havde elsket og anset for en sand Perle af ældre dansk Malerkunst.

Thi det har alle Fortrin. Tegningens Følsomhed og Finhed kan bringe Ingres i Erindring. Farvegivningen har dæmpede, beskedne, graalige Toner — en bleggul Straahat med hvide Baand, en graaviolet Kjole, en graa Baggrund, — men Tonernes Samklang er lige saa raffineret som i Værker af den Delftske Vermeer. Holdningen, Billedvirkningen er fortrinlig. Og Billedet er udtryksfuldt, hvad der jo ikke er uvæsentligt. F. C. Lund sagde en Dag: »Jeg mangler ikke Dygtighed, det er bare dette med Udtrykket, som jeg ikke rigtig kan komme ud af.« Roed har magtet det her. En uberørt Barnesjæl taler ud fra de mørke Øjnes rolige, troskyldige Blik.

»Voilà l'innocence!« udbrød en højtkultiveret og kunstinteresseret polsk Forfatter, da han en Dag i Galleriet stansede foran dette Billede. Ja, det er rigtigt. I den franske Maler Amory Duvals bekendte Billede af en nøgen lille Pige med sin Dukke er Uskyldigheden udspekuleret, her er den ægte. Og Uskyldigheden er ikke blot en negativ Egenskab. Den har vist sin skabende Kraft i Ingemanns Morgensange og mange andre af Datidens danske Litteraturs ypperste Værker. Den giver vor ældre danske Malerkunst det Særpræg, som adskiller den fra al anden Kunst. Den søgte ikke det glimrende, for Kunstnerhjerternes hellige Enfold var Maalet kun den inderlige, trofaste, redelige Gengivelse af, hvad Sjælen opfattede og Øjnene saa. Maaske er Frugterne i den lille Piges Kurv noget haarde, men de er sikkert friske og fine i Smagen; Billedet er som et Symbol paa et betydningsfuldt Afsnit af vor Malerkunsts Historie. Ærligt og taalmodigt har den længe stridt under sin hvide Sejrsfane, først sent og tøvende skiftede den delvis Signaler.

Er end Billedet nyt i Museet, saa vil et mærkeligt Tilfælde, at dets Titel allerede findes i de ældre Fortegnelser over Malerisamlingen. Det eneste af Roeds Ungdomsarbejder, den tidligere kunde fremvise, var det i 1835 udstillede og købte Billede af en lille Pige med Frugter i sin Kurv. Et aldeles forfejlet, kedeligt og intetsigende Arbejde, der med sine gule Toner synes malt efter en Voksfigur og ikke fortjente at fremhænges. Det er maaske tænkeligt, at Maleren paa samme Tid har behandlet samme Æmne efter to forskellige Modeller i to Udgaver, en udmærket og en meget ringe, og valgt at udstille den ringe, thi sligt kan hændes. Afvigelserne i Stil, i Farve og Behandling er dog saa store, at der snarere maa antages at ligge Aar imellem de to Billeders Tilblivelsestid.

Da det Hammershøiske Billede ikke har noget Aarstal og heller

Jørgen Roed: Kunstnerens Mormoder. 1828.

ikke er nævnt i en lille Bog, hvor Roed selv har opført de Malerier, han selv tillagde nogen Vægt, maa vi gætte os til dets Tilblivelsestid. Selvfølgeligt er det et Ungdomsværk. Født 1808 kom Roed 1822 til København, hvor han arbejdede under Vejledning af Hans Hansen. Fra 1824—27 udstillede han mest Kopier. Efter Hans Hansens Død blev han i 1828 Eckersbergs Elev; fra den ringere Kunstner og Lærer, der ligesom Købkes første Vejleder kun repræsenterede afblegede Traditioner fra det 18de Aarhundrede, kom han til den større, den allerbedste. Hans Meddiscipel, Constantin Hansen, har dog allerede under Hans Hansens Vejledning malt herlige Billeder; ja intet af alt det gode, han senere har udrettet, synes os skønnere og mere indtagende end det 1827 malte Dobbeltportræt af Kunstnerens to Søstre. Det er vistnok overvejende sandsynligt, et Roeds

med dette noget stilbeslægtede Billede af Pigen med Frugtkurven er malt paa omtrent samme Tid.

To nylig til Galleriet erhvervede Smaabilleder viser Udbyttet af Roeds Læretid hos Eckersberg. De har tilhørt Maleren Frans Schwartz, som i 1889 havde ordnet Kunstforeningens Roed-Udstilling. Da han havde testamenteret sin Formue til Bedste for kunstneriske Formaal, indvilligede Eksekutorerne i hans Dødsbo i, at Boet tilbagekøbte de to Billeder ved Auktionen og overlod dem til Museet til en for dette overkommelig Pris, saaledes at de halvt — rettere mere end halvt — maa betragtes som Gaver. At Brystbilledet af Kunstnerens Mormoder ikke, som angivet ved Kunstforeningens Udstilling, kan være det, der 1828 var paa Foraarsudstillingen, fremgaar tydeligt af dets dobbelte Betegnelse og Datering fra d. 17. August 1828. Det udstillede Portræt maa have sluttet sig til Roeds Arbejder fra Læretiden hos Hans Hansen, først d. 8. April 1828 indtraadte han i Eckersbergs Malerstue, og da i den følgende Sommer under et Ophold i Fædrenehjemmet i Ringsted atter malte den gamle Kone, stræbte han i Billedet at vise, hvad nyt og godt han havde lært. Staar det end langt under Billedet af Pigen med Frugtkurven, er det dog et nydeligt lille Maleri, hvis gode Egenskaber rigtignok er af en anden Art. Storsynet, Kraften, det naive Ungdomsmod er erstattet ved Ydmyghed. Det er studeret og malt med den mest nøjeregnende Omhu. Det førstnævnte Billedes bløde, graalige Harmonier er vegne for en Farvegivning, der er tindrende dagklar, næsten overdrevent skarp, og smukkest i den udførlige Gengivelse af Dragten.

Eckersbergs Elever lærte dog maaske ikke stort mindre af hverandre end af Læreren. Roed var en Tid nært knyttet til Købke, senere til Constantin Hansen. Fælles for dem var Interessen og Forstaaelsen af smuk gammel Arkitektur. Vistnok med Rette betragtede Roed selv det i Berlin 1910 til Museet købte Vinterbillede med Roskilde Domkirke for sit bedste Arbejde. Mange nydelige Arkitekturstudier har han malt paa den Rejse, han i Foraaret 1838 sammen med Constantin Hansen foretog fra Rom til Neapel og det hellige Pæstum. Fra et af de første Opholdsteder paa Vejen er Galleriets Studie med Herkules-Templet i Cori, fra Pæstum Studiet af Posejdon-Templet[1]. De overtræffes dog af det d. 2. Maj 1838 malte, fra

[1] Ved en af de beklageligt mange Trykfejl i første Oplag af Museets Katalog over den danske Afdeling er Aarstallet der angivet som 1832.

Jørgen Roed: Torvet i Piperno. 1838.

Frans Schwarz Bo erhvervede Studie af Torvet i Piperno, en lille By i Nærheden af Terracina omtrent midtvejs mellem Rom og Neapel. Til venstre ses Opgangen til den middelalderlige Domkirke med dens i Baroktiden tilføjede Gavl. Farven er god, om den end ikke har samme Fylde som i Eckersbergs romerske Studier. Tegningens Sikkerhed og Kraften i den lette Behandling viser et sandt Mesterskab i sin Art.

Hvor godt selv de mindre fremragende Elever af Eckersberg i 30erne kunde male, viser de to af Gehejmeetatsraad S. Hennings testamenterede Portræter, der fremstiller Bankdirektør Heinrich Lorentz Frølich og hans Hustru Sophie Marie, født de Coninck. Han er malt af Adam Müller, hun af Louis Aumont, en nu næsten glemt Kunstner, der oprindeligt var Elev af Hans Hansen. Ganske vist naar ingen af dem i Højde med Købke, hvis aandfulde Portræt af Dyrmaleren Gebauer Frk. Anna Gebauer har overladt Museet, eller C. A. Jensen, hvis tindrende livfulde Billede af Brøndsted er skænket det af Professorinde Tuxen. Men det er dog et Par særdeles tækkelige Smaaportræter, især da Aumonts. Det 1837 fremstillede Ægtepar opnaaede i 1873 at fejre deres Diamantbryllup; gives der

Kratzenstein Stub: Sophie Frølich, f. de Coninck.
1917 Gave fra Gehejmeetatsraad S. Hennings.

ofte Lejlighed til Betragtninger over, hvor kort et Menneskeliv rækker, gives der dog undertiden ogsaa Lejlighed til at undres over, hvor mange skiftende Strømninger i Kunsten der har fundet Sted i dets Forløb. Det samme Menneske, der i sin Alderdom kunde være portræteret af Krøyer, kunde i sin Barndom være bleven portræteret af Jens Juel. Fru Sophie Frølich er i sin Ungdom malt af Kratzenstein Stub i et nydeligt, stilfuldt Portræt, den bedste Del af Gehejmeetatsraad Hennings' Gave til Galleriet og ubetinget værdifuldere end dets andre Arbejder af Kratzenstein Stub. Der maltes vel næppe bedre Portræter herhjemme i den noget sløje Tid efter Juels og Abildgaards Død og før Eckersbergs Hjemkomst fra Italien.

Abildgaard: Theologien. 1800.
1916 Gave fra Oberstløjtnant Colbjørnsen-Abildgaard.

Kratzenstein Stub erstattede dog alligevel ikke Juel og endnu mindre Abildgaard, der havde været hans Lærer. Abildgaard havde kun haft et lille Publikum og ofte været uforstaaelig for Mængden. Heller ikke vi formaaer at lodde Tankedybden i det af Oberstløjtnant Colbjørnsen-Abildgaard til Museet skænkede Billede med en allegorisk Figur af Teologien, — sikkert ikke den Maleren kæreste Videnskab, — men vi glæder os over Billedets smukke Farver, dets Stil, dets Præg af en højtstræbende og betydelig Kunstners Aand og Haand. Kratzenstein Stub vandt større Folkeyndest, fordi han, der som Kunstner var saa umaadeligt ringere, bedre forstod at bevæge

sin Samtids overfølsomme Gemytter. Sit under Sygdom og Svagelighed malte Billede af Ossian, der hører Malvinas Aand slaa Harpen, har han givet den rørende Paaskrift: »Maaskee det sidste.« Efter Weilbach er hans nu fra Kronborg hjemtagne »Alkyone« i Rom komponeret efter et Motiv fra et lyrisk tysk Digt; — sagtens Schillers »Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn« — og har først senere faaet Navneforandring. Et Vidnesbyrd om den længe almindelige Beundring for dette tarvelige Billede findes i Carl Baggers »Min Broders Levnet« under Omtalen af et Drømmesyn: »Man har i Mythologien ingen Gudinde for Vemod — *hende* var det, jeg saae hin Nat og hendes Billede er ikke siden bleven fortrængt, selv ikke af Kratzenstein-Stubs Halcyone i det kongelige Billedgalleri paa Christiansborg.«

Danske Digtere har maaske undertiden skattet det mindre udmærkede for højt, vel ogsaa forholdsvis sjældent staaet i nær Forbindelse med de bedste Kunstnere. En Undtagelse danner et Vennepar som Constantin Hansen og Christan Winther. Dog udmærkede heller ikke Christian Winther sig ved nogen fintmærkende Vurdering af Billedkunst. Nicolaj Bøghs store Chr. Winther-Biografi beretter, at han foretrak Exner for Rafael og var opfyldt af Beundring for et forfærdeligt Billede af Kjærschou; aldrig kunde han tilgive Høyen, at denne ved at anvende et djærvt Udtryk om Billedet havde forsøgt at rive Digteren ud af denne Fejltagelse.

II

Christian Winther og mange andre danske Digtere — fremfor alt Grundtvig — har dog haft en ikke ringe Betydning for de unge Malere, der i 30ernes Slutning og 40erne stræbte mod en følelsesfuld og karaktertro Gengivelse af den danske Natur. Særligt for Lundbye. »Flyv Fugl, flyv over Furresøens Vove!« er mellem mange andre Digte afskrevet foran i en af hans Dagbøger. Den samme Dagbog slutter med en tør Rejse-Almanak, i hvilken Lundbye bl. a. har noteret: Fredag 7. Juny 44 kom jeg til Brofelde hos Ole Nielsen. Tirsdag 11. Juny begyndte jeg Skizzen til Vandingsscenen. Onsdag 12. Juny fuldendte jeg samme Skizze.«

Efter et mislykket Frieri var han flygtet ud til denne Landsby i Holbækegnen og havde her som ingensinde før følt Naturfreden trøstende og velgørende. Hvis han, som det synes, selv har sat Pris

J. Th. Lundbye: Køer vandes ved et Gadekær. 1844.
1917 Gave fra Generalkonsul Johan Hansen.

paa Skitsen af Vandingsscenen er det med god Grund, den har altid været attraaværdig for Galleriet og dette skylder Generalkonsul Johan Hansen en varm Tak fordi han har skaffet det denne udmærkede Skitse, dets egne Midler ikke tillod den at erhverve. Den viser ikke blot Lundbyes Dygtighed som Dyrmaler og sikre Opfattelse af et malerisk Motiv, der er præget af hans Sjæls varme Glæde over jævn dansk Natur. Han har forstaaet Linjeskønheden i dette simple Landskab, hvor Vejen fra Bønderhusene under de bløde Bakker skraaner op mod store, spredtvoksende Trær i Udkanten af en Skov. I et Brev fra 26. Juni 1844 omtaler han, at han har malt denne Skitse, »som er indsendt og maaske ikke engang antages af Academiet, hvad dog ikke skal forhindre mig i at udføre den,« han har netop »anvendt Formiddagen til Studier til Vandingsscenen.« Vi ved ikke, om Academiet skulde bedømme denne Skitse som Grundlag for et Receptionsarbejde — hvad der fortaltes, — eller for et Konkurrencearbejde til den Neuhausenske Præmie, — hvad der synes rimeligere, da den i 1844 givne Opgave var »En Drift Køer, som vandes.« — Antaget synes Skitsen jo ikke at være bleven. Og skøndt Lundbye i en udmærket Karton — nu i Stockholm — omarbejdede den til en rigere Komposition, hvor Køerne fik større Vægt, og endnu i en Tegning fra 1847 genoptog Motivet med Heste i Stedet for Køerne, blev Billedet aldrig malt.

Dankwart Dreyer: Landskab med en Regnbue.
1915 Gave fra Fru A. C. Achen.

Lundbye har med Rette anbefalet den længe næsten helt forglemte Dankwart Dreyer til vor Opmærksomhed; magtede han end ikke Gennemarbejdelsen af sine store Billeder, var dog efter Lundbyes Skøn hans Arbejder »altid fulde af Poesie; det er som hørte man Kæmpevisetoner klinge igjennem.« Og det er jo rigtigt nok, at Dreyers Studier har en i ældre dansk Landskabskunst enestaaende Sødme i Farven og Stemningen; selv gode Studier af hans dygtigere Fagfæller kan synes noget haarde og tørre ved Siden af hans. Det af Fru A. C. Achen skænkede Landskab med Regnbuen hører til de fineste; aandfuldt og ejendommeligt i Opfattelsen af Stemningen har det en Farvefylde, som erindrer om Constable. Motivet er rimeligvis fra hans Fødeø Fyn, hvor det store Flertal af hans Studier er malte. Dog har han ogsaa tidligst forsøgt at give en Karakteristik af Jylland, allerede i 1839 var hans Gæst ved Blichers første Himmelbjergsfest.

Medens Lundbye foretrak Sjællands aabne Egne, blev det for hans nære Ven P. C. Skovgaard en Hovedopgave at fremstille de sjællandske Skove, naar deres Trær i den sene Sommer har udfoldet hele deres plastiske Skønhed. En ren Undtagelse i hans Kunst

P. C. Skovgaard: Udsigt fra Kunstnerens Bolig paa Christianshavn. 9. Jan. 1854.
1917 Gave fra Frk. Jacobine Møller.

danner det fortrinlige Vinterstudie, Frk. Jacobine Møller ved Skovgaard-Udstillingen i 1917 skænkede Galleriet. Han har ikke kunnet modstaa at male Udsigten fra sit Vindu i Löweners Ejendom paa Christianshavn, saaledes som den en Januardag 1854 frembød sig med de sorte Figurer mod Sneen, den fine Tone i det røde Hus hinsides Kanalen og tyske Kirkes Spir i Baggrunden. Det var et fuldfærdigt Billede, og Skovgaard har gengivet Motivet med en Friskhed, som giver dette Studie en Plads mellem hans allerbedste. At det viser et Stykke forsvunden eller omdannet København, forøger for os dets Værd. Selv for mindre fremragende Kunstværker, der viser et saadant, er vi nu taknemmelige. F. Eks. for det af Bispinde Fog skænkede — allerede i F. Hendriksens »Mennesker og Oplevelser« gengivne — Billede med Holmens Kirke, Søkortarkivet og Værftets Magasinbygninger. Som Maleri er det dog ogsaa at foretrække for den af Partikulier Hüttemeier testamenterede mere typiske Hein-

rich Hansen med den haandværksflittige og haandværksdygtige Gengivelse af en Sal i Dogepaladset.

Generalkonsul Johan Hansens Velvilje mod Galleriet har skaffet det et nydeligt Studie af Kyhn fra en særlig idyllisk Plet i det forsvundne København. En hvid Hest græsser paa Engen udenfor et Plankeværk, hvis aabentstaaende Laage fører ind til en stor gammel Have. Omtrent fra samme Sted er et tidligere købt Aftenstudie, paa hvis Blindramme Kyhn har forklaret Motivet: »Fra min gamle Bolig ved Farimagsvei. Hvor nu Filtrene er, var den Eng hvor de tre Pigebørn lege. Baggrunden: Kærlighedsstien, St. Jørgensø, Vodrofsmølle, nu Dampmølle.« Vedvarende sørgede han over, at en Ekspropriation havde tvunget ham bort fra dette Arkadien. Der havde han gennem mange Aar i sit gode Hus hver Vinter siddet foran Staffeliet og bakket paa sin Pibe, medens han sindigt paa de store Lærreder overførte Sommerens Studier og Indtryk fra Bornholm eller Jylland; hver Landsdel var ham omtrent lige kær, thi Himlen var jo alle Vegne. Nedenunder Atelieret var den hyggelige Dagligstue, hvor Frølichs Billede af Kampen paa Samsø hang over Sofaen, og som paa Vinterens Mandagsaften fyldtes med Gæster, unge Kunstnere, endnu yngre Kunstnerspirer, der med største Interesse fulgte Diskussionerne om Kunst, men ikke altid kunde være enig med den gamle Mester, naar han ivrede mod det moderne »Svineri«, fremmed Kunst og Indflydelse fra fremmed Kunst, den Faneflugt fra Eckersberg, der allerede havde ladet et Talent som Frølich blive et fortabt Faar af Israels Hus.

Det er jo rigtig nok, at Frølich ikke ved sine Læreaar i Tyskland og Paris havde vundet saa megen Styrke som Maler, at Flertallet af hans Billeder — derimellem det nylig af Arkitekt Vilhelm Bruun til Museet testamenterede — har samme Værd som hans bedste Illustrationer. Men havde da ellers dansk Malerkunst vogtet de Eckersbergske Traditioner ganske tro? Allerede Folkelivsmalerne havde indført ny Elementer. Ganske vist slutter Exners første Udstillingsarbejde, det for nogle Aar siden af Fru Hintze skænkede, først nu fremhængte »Parti af Akademiets Figursal«, sig nøje til den Eckersbergske Skole, men hans senere Skildringer af Landlivets Idyller — en Æmnekreds, der allerede tidligere var dyrket af Peter Julius Larsen, af hvem Galleriet har faaet et Billed testamenteret af Kammerjunker Sporon, — har jo dog ikke ganske lidt af tysk Fortællestil. Eckersbergs strenge Fordringer til det rent artistiske, til Form- og

Vilh. Kyhn: Studie fra Farimagsvej 20. Aug. 1852.
1915 Gave fra Generalkonsul Johan Hansen.

Farvestudiet, var efterhaanden blevne afslappede. Havde han ikke selv hjembragt dem fra Paris? Der var Alvor og Dygtighed i meget af det, Kyhn ringeagtede som »Svineri«. Var end det, Halvfjerdsernes unge Malere hjemførte fra Paris, maaske ikke lutter godt, var det endnu mindre lutter ondt. Det bragte Liv i de hjemlige Dødvande og indvarslede for vor Malerkunst en ny, grødefuld Tid.

III

Den Forstaaelse, Theodor Philipsen har vist af udmærket fransk Malerkunst og anden ypperlig Kunst, har kun tjent Udviklingen af hans særprægede Kunstnerpersonlighed; Indflydelsen fra Frankrig har skaffet den bedste Del af hans Produktion dens Glans og dens Kraft. Der er en særlig Grund til at mindes det i en Artikel om indkomne Gaver. Mange af de her omtalte Billeder har allerede været nævnte i den i Aarsskriftets to siste Bind opførte Fortegnelse over saadanne, men det er der ikke bleven oplyst, hvad der anstændigvis bør oplyses, at den glimrende Forøgelse af Repræsentationen

Philipsen, Museet efter Nyordningen af den danske Samling kan fremvise, i væsentlig Grad skyldes en endog meget anselig Gave. Før han lod sine Arbejder bortsælge ved Auktion, tillod han Museet at udtage en Række af de bedste Billeder til en af ham fastsat Taksation, der kun svarede til en meget ringe Brøkdel af Billedernes virkelige Værd, næppe til et enkelt Billedes Markedskurs. Nogen nøjere Redegørelse for Billedernes Fortrin behøver ikke her at følges med Museets Tak.

Heller ikke P. A. Schou havde ved Studieophold i Udlandet taget Skade paa sin ægte Kunstnersjæl. Ved Vanskeligheder for Udkommet var han gennem mange Aar bleven hindret og hæmmet i at følge sit Kald og i sin trofaste Kamp for at vinde Herredømme over Formen opnaaede han aldrig at tilfredsstille sig selv; endnu da han som 64 aarig malte det af Godsejer Einar Schou skænkede store og betydelige Billede »Alvor« mente han sig — vistnok med Rette — i Udvikling. Billedet svarer godt til sit Navn; det udtrykker smukt hans gode Hjertes Medlidenhed med alle Lidelser og viser hvad han trods sit Besvær med at tilegne sig et sikkert Haandelag ved sit følsomme Syn for Farvernes Harmonier ævnede som Maler.

Frankrigs Indflydelse paa nyere dansk Malerkunst er dog mindre end den i Reglen antages for at være. En Maler som Zahrtmann staar ikke i mindste Gæld til Paris. Med Urette kan Udlændinge antage det efter mange sære Skæbner af Postmester Kjellerup til Galleriet skænkede Billede af en Familjescene ved Christian VIIs Hof for beslægtet med visse Arter af fransk Kostymemaleri; Udlandets Kunstdommere har aldrig forstaaet Zahrtmann. Vi, der kender ham og hans Æmner, ved at skatte den intelligente Karakteristik af Personerne i de prunkende Dragter, af den blødhjernede Konges overbærende Liberalitet og Statsministerens Faderglæde. Det er et af Zahrtmanns smukkest behandlede Billeder; Galleriet besluttede ogsaa straks at købe det, da det i 1882 var udstillet, men Zahrtmann bad mindeligt om, at dette ikke maatte ske. Uvist hvorfor. Han kunde nok med god Grund kalde Dronningens Kjole forkludret, fordi Billedet ikke var fuldført i Gobelinsalen i Christian VIIs Palæ, men det havde til Gengæld mange andre nydelige Enkeltheder, særlig har vel Behandlingen og Farven i Hofdamens fra Indholdssiden lidet fængslende Figur et udsøgt Raffinement. Lapsede han sig end ofte med at sige, at han ikke havde mindste Interesse for Teknik, havde han dog engang været en stille opmærksom Beundrer af Rembrandts.

Kristian Zahrtmann: »Et Interiør fra forrige Aarhundrede«. 1881.
1916 Gave fra Postmester Kjellerup.

Han fordrede af sig selv som af andre retskaffent og maalbevidst Arbejde; intet maatte være tilfældigt eller omtrentligt. Havde Maleren fuldført sit Billede, burde han kunne udslette det og ved at begynde forfra naa samme Resultat eller et endnu bedre. Han ejede selv nogle gode Skitser af Marstrand og beundrede dem højt, der var jo ogsaa saa meget Indhold i dem, men i al Almindelighed vurderede han ikke Skitser højt. De kan visselig overvurderes, er ikke Malerkunstens endelige Maal og erstatter ikke Mesterværkerne. Hvis Rafael kunde have malt gode Skitser til Stanzerne, Michelangelo til Loftet i det sixtinske Kapel, Rembrandt til »de Staalmeesters« eller til Emausbilledet, vilde deres Storhed være betydeligt ringere. Det var en Ulykke for Marstrand og os, at han kun mestrede Skitserne, en Ulykke for dansk Malerkunst, at mange af dens største Talenter i deres Billeder kun gav tarvelige, forstørrede og fortørrede Kopier af deres gode Studier. Men man faar tage Glæderne hvor de er at finde, og bydes de hos os ikke altid af det Store, bydes de til Gengæld ofte af det Smaa; en udmærket Skitse — eller selv kun en udmærket Tegning — har jo ulige større Kunstværd end et daarligt

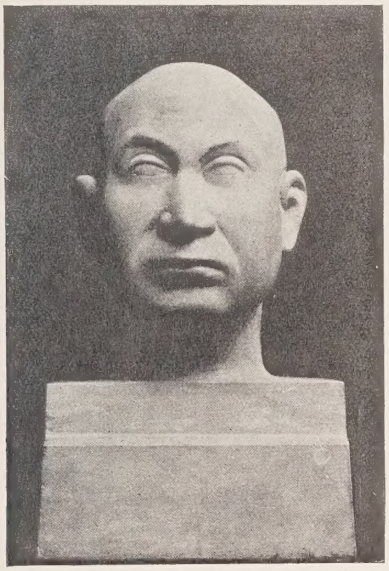
Maleri. Paa et begrænset og underordnet Felt er de Malere, der har givet os udmærkede Studier og Skitser, jo alligevel virkelige Mestere. Skøndt Albert Gottschalck aldeles ikke magtede det taalmodige Slid, viser hans Studier og Skitser en højtbegavet Kolorist, der havde sine Digtervenners inderlige Følelser for de vemodstunge Naturstemningers ejendommelige Poesi. Naar Galleriet efter Nyordningen sætter ham i det rette Lys, skyldes det en allerede 1911 tilmeldt Gave fra Kunstnerens Søster, som hun senere trods Sygdom og Sorg fik overdraget Samlingen i kærlig Omsorg for hans Minde.

Lidt af Gottschalcks Egenskaber genfindes i et Vinterstudie, Maleren Alexander Wilde har overladt Galleriet. Da han har haft en anden Livsgerning, er han med Urette betegnet som Dilettant ligesom i sin Tid Gauguin, der gav det rigtige Svar: Kun daarlige Malere er Dilettanter. Betydeligere er den Gave, Fru Ida Hammershøi har skænket Galleriet ved at overlade det Vilhelm Hammershøis anselige og mærkelige Selvportræt fra Spurveskjul og det sjælfulde Billede af Kunstnerens Hustru. Desværre har jo Museet i ældre Tid ikke sørget for at faa ham repræsenteret synderlig fyldigt eller godt. Naar Museet med Tak har modtaget Dr. Alfred Bramsens Tilbud om at overlade det et Udvalg af sin Samling som midlertidigt Depositum, er det i Forvisning om, at Kunstvenner vil være det taknemmelige for at faa Lejlighed til at glæde sig over en Række smukke Billeder af en af vore fremragende Kunstnere; Museet vilde heller ikke mene sig berettiget til at afslaa et Tilbud om paa gunstige Vilkaar at faa deponeret en udsøgt Samling Skitser af Marstrand eller Portræter af Købke.

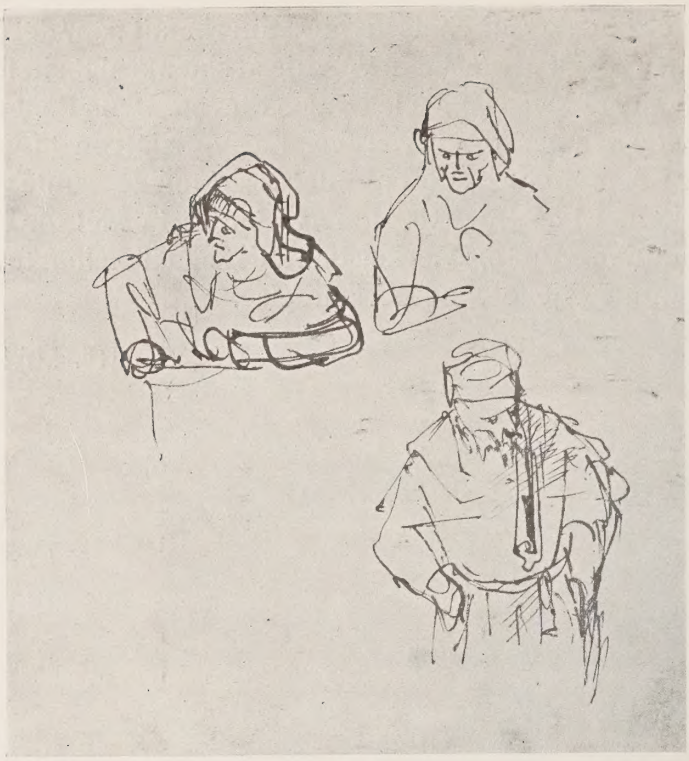
Endnu er der kun at melde, at ogsaa Museets Skulptursamling har modtaget nogle Gaver. Fra Overlærer Jørgen Koch har den 1916 (ikke 1906, som angivet ved en af Katalogets usalige Trykfejl) faaet H. V. Bissens lille Lerskitse til hans Guldmedaljearbejde, Relieffet med Jairi Datter. Skulptursamlingen har i den senere Tid søgt at indvinde en fyldigere Repræsentation for den danske Skulpturs gode Fortid; ventelig vil der i Aarsskriftets næste Bind blive omtalt nogle af dens Anstrengelser for at naa dette Maal. Den Nutiden nærmere Skulptur har undertiden givet Museet visse Vanskeligheder for tilfredsstillende Erhvervelser; i dette Forhold har de senere Aar, hvor flere unge Billedhuggere har tilført Skulpturen nyt Liv, næsten en ny Blomstring, bragt en mærkelig Forandring. Mellem de yngre

Billedhuggere turde Kai Nielsen være anerkendt som det kraftigste Talent. Han har vist Museet den Velvilje at skænke det sin fortrinlige Kalkstensbyste af Maleren Niels Larsen Stevns. Dens Behandling og Karakterfylde bringer Mesterværker af ægyptisk Kunst i Erindring. Og skøndt i den allerseneste Tid Interessen for de gamle Ægyptere er bleven kølnet hos franske Modernister til Fordel for Negerplastikens primitive Kraft og Værkerne fra det ældste Kina, turde deres Fortrin endnu fortjene vor Anerkendelse.

KARL MADSEN



Kai Nielsen: Maleren Niels Larsen Stevns.
1917 Gave fra Kunstneren.



INGENIØR RUMPS GAVE TIL KOBBERSTIKSAMLINGEN

For anden Gang i Løbet af faa Aar har Kobberstiksamlingen modtaget en større Gave paa et Omraade, hvor en saadan er særlig følelig: de gamle Mestres Haandtegninger. Det er ofte fremhævet, hvor sparsom Arven fra Fortiden i denne Henseende har været. At raade fuldt Bod herpaa vilde, selv med langt større Midler til Raadighed end vore, være en haabløs Sag. Kun ved ganske enkelte Lejligheder har Musæet ment at kunne afsé større Beløb, for hvilke der vel altid findes en mere nærliggende Anvendelse, til at erhverve Haandtegninger af de samme ældre Malere, hvis Værker vi kan glæde os over i Malerisamlingen. Hr. Rumps store Gave paa over 200 Tegninger, hvoraf kun et lille Antal er af nyere Oprindelse, er derfor særlig velkommen. Selv om den kunsthistoriske Interesse ved en Del af dem er den overvejende, vilde et ikke ringe Tal ved

deres kunstneriske Værdi være sikre paa en venlig Modtagelse i Samlinger, der tør stille langt større Fordringer end vor. Aarsskriftets Plan og Omfang tillader desværre ikke, at der her bringes en særlig Omtale og Gengivelse af flere end et lille Antal af de mere fremragende Blade, skønt der findes mange andre, der vilde være fuldt berettiget dertil.

At det 17. Aarhundredes hollandske Skole er stærkest og bedst repræsenteret er kun naturligt, da Samlere i mange Aar her har haft langt de største Chancer for gode Erhvervelser. Med den Side 122 gengivne Tegning (163 : 147 mm) har Kobberstiksamlingen kunnet føje et nyt Blad til sin Repræsentation for Rembrandts Haandtegninger, der i de senere Aar har været i stadig Vækst. Det er vel kun en mere beskeden Prøve paa Rembrandts Kunst, men den giver

dog saameget af det bedste hos ham, hans skarpe og dog saa dybe og fine Menneskeskildring. Det er Studiefigurer af denne Art, han har anvendt til nogle af sine tegnede Fremstillinger af Tobias' Historie. Kvinden synes at være den samme som paa en Tegning i Stockholm af den gamle Tobias, der bebrejder sin Kone, at hun

har stjaalet en Ged, og Tegnemaaden er den samme. Da dette Blad sikkert staar i Forbindelse med det lille Maleri i Berlin fra 1645, er vor Tegnings Tilblivelsestid derved omtrentlig givet. Mere fordringsfuldt fremtræder en anden Rembrandt tilskrevet Tegning, gengivet her S. 123 (165 : 160 mm). Dens raske og flotte Streg dækker ikke over en vis Tørhed og Stivhed, og den kan ogsaa kun henføres til Rembrandts Skole, men ganske vist til en af hans mest bekendte Elever, Ferdinand Bol, med hvis Tegninger den ved Haandens Form, Skrafferingerne og den stive, tunge Behandling af Drapperiet har megen Lighed. Selv med en Tegning i Bremens Kunsthalle til Admiral Ruyters Portræt fra omkring 1665, der vel er mindst 25 Aar senere end vor, gør der sig en stærk Overensstemmelse gældende. Vor Tegning maa vel opfattes som Skitse til et »Fantasiportræt«, men leder dog ogsaa Tanken hen paa Figurerne af Kong Ahasverus eller Vingaardsejeren i den Rembrandtske Skoles Fremstillinger af Ester og Haman og Arbejderne i Vingaarden. En anden af Rembrandts Elever Govaert Flinck skyldes et Blad med dygtige

Studier i Sortkridt efter Mandshoveder, og en lille Landskabstegning: Vej gennem en Landsby ved en Kanalbredning kan med nogenledes Sikkerhed henføres til endnu en Kunstner af Rembrandts Kreds, Lambert Doomer.

De hollandske Landskabsmalere er i det hele repræsenterede

med mange smukke Blade, hvoriblandt de to Side 124 og 125 gengivne Tegninger af J. van Goyen (170 : 273 og 115 : 198 mm). Det er særlig glædeligt, at Samlingen, der for faa Aar tilbage ikke ejede en eneste af denne Kunstners Tegninger, nu gennem et enkelt Køb, ved Arven efter Larpent og ved denne sidste Gave kan opvise en Række af disse smukke Landskabsstudier, som van Goyen ved en morsom og udmærket anbragt Staffage har forstaaet at give Karakteren af smaa fuldendte Billeder, mærkeligt ofte forsynede med en omhyggelig Monogrambetegnelse og Datering, i dette Tilfælde 1653 og 51. Ved den stærke Formindskelse formaar Gengivelsen ikke at give blot et nogenlunde tydeligt Indtryk af Skønheden i Landskabet med Møllen oppe paa Højdedraget. Det ejer meget af den Duft og Finhed, man beundrer i Malerisamlingens smukke Billede fra Arnhem, som det jo i Landskabets Karakter har megen Lighed med. Og Tonefinheden i Landskabet med det morsomme Motiv med Vognen, der kører forbi, eller snarere fra, Kroen kommer heller ikke til sin Ret. Af en anden Pionér blandt de hollandske Landskabsmalere

Esajas v. d. Velde maa fremhæves 3 smukke Pennetegninger, der sammen med det malede Landskab, Musæet arvede efter Frøken v. Buchwaldt, kan bøde paa at Malerisamlingens to tidligere denne Kunstner tilskrevne Landskaber, nu er overførte til van Goyen. Til v. d. Veldes Landskaber vil der antagelig i et følgende Bind af Aarsskriftet blive Lejlighed til at komme tilbage. P. Molyn er repræsenteret ved et karakteristisk Landskab og af Everdingen findes 3 Vinterlandskaber, et større og to mindre, de sidste behandlede med Farve. En større smuk Tegning: Hyrder med deres Kvæg ved Bredden af en Flod i et skovbevokset Landskab skyldes Nicolas Berchem. Den er overordentligt dekorativ i sit Anlæg, virker næsten som en Tegning til et Gobelin og viser, i hvilken Gæld fransk 18. Aarhundredes Kunst staar til det foregaaende Aarhundredes Nederlændere. Endnu en Tegning med dygtige Studier efter Faar findes fra Berchems Haand. Den Side 127 gengivne Sortkridtstegning (147 : 175 mm) var med Urette tilskrevet Ruysdael, hvis Navn en tidligere Ejer desværre har paasat den. Den kan imidlertid henføres til den hollandske Skoles anden store Landskabsmaler, der ikke naar Ruysdael i Monumentalitet og poetisk Stemningsfylde, men til Gengæld overgaar ham som Maler: Meindert Hobbema. Ganske vist har vor Tegning ikke nogen helt overbevisende Lighed med Hobbemas mere omhyggeligt udførte Blade, som er de bedst kendte, men den staar paa den anden Side Tegninger som den af Partiet ved Haarlemmersluis i Amsterdam (gengivet i E. W. Moes' Reproduktionsværk) og af Montalbaanstaarnet, der forekom paa en Auktion hos Fred. Muller i 1913, overordentligt nær. Hertil kommer, at den lidt flade Behandling af Træstammerne og Tegningen af Grenene og Løvet er ganske den samme som i Malerierne, ligesom Motivet er fuldstændigt Hobbemas. I Tilslutning til disse Landskaber maa endnu nævnes nogle Mariner af Willem v. d. Velde d. y. i dennes flotte maleriske Manér.

Paa den bedste Side af Virtuosen og Manieristen Hendr. Goltzius' Kunst er det Side 128 gengivne lille Portræt (89 : 64 m) en smuk Prøve. Det er tegnet med Sølvstift paa Pergament, er fuldt troværdigt signeret og dateret og har en særlig Interesse, idet det efter en Paaskrift, der fuldstændigt er i Karakter med Signaturen, forestiller Kunstnerens Fader Johannes Goltzius. Nogle senere paaskrevne biografiske Oplysninger om denne og om, at det paa Bagsiden tegnede ligeledes smukke Portræt, gengivet Side 130, er Kunstnerens Onkel, synes ikke at være fuldt saa paalidelige. En Suite forøvrigt

dygtigt tegnede »Dyder«, Hr. Rumps Gave ogsaa omfatter, giver et mindre sympatisk Indtryk af Goltzius' Evner.

Den flamske Skole er langt sparsommere repræsenteret end den hollandske, men til Gengæld med et af Gavens smukkeste Blade, den udmærkede store Tegning af Jordaens, der er gengivet over-

for Side 128 og som mange vil huske fra Udstillingen her i Museet i Anledning af Erhvervelsen af »Færgen fra Antwerpen«. Den har fortjent den Ære at gengives i Max Rooses' store Værk om Jordaens sammen med det Maleri, den har afgivet Grundlaget for. Rooses oplyser, at Maleriet, der endnu ved Jordaens' Død var i Kunstnerens Eje, af denne var testamenteret til den Stiftelse i Antwerpen, i hvis Besiddelse det endnu befinder sig, og slutter deraf saavel som af Malemaaden, at det er et af Jordaens' seneste Værker, udført omkring 1670, da Jordaens var godt op mod de firs Aar. Særlig af den, der ikke af Selvsyn kender Maleriet, vilde det være urigtigt at tvivle om den udmærkede Kenders gode Grunde til denne Datering. At Tegningen, om hvis Samtidighed med Maleriet Rooses heller intet siger, skulde være saa sen er derimod vanskeligt at tro. Overfor Fastheden og Sikkerheden i Behandlingen og den

Omstændighed, at flere af Modellerne har stor Lighed med dem, der er anvendt til langt tidligere Billeder, føler man sig fristet til at tro, at den er udført mindst 15 Aar før. Det er lærerigt i Rooses' Værk at kunne sammenligne Maleri og Tegning. Ved at lade den grædende Pige og den gamle Kone med Vaskefadet bytte Plads har Jordaens sikkert opnaaet Muligheden for en større Lys- og Farveeffekt, men Maleriet har sikkert derved i Linjekompositionen tilsat ikke lidt af den monumentale Sluttethed og Tyngdevirkning af Figurerne, som udmærker Tegningen.

Endnu 3 flotte Tegninger af Hunde skyldes en flamsk Kunstner. De er tilskrevne Jan Fyt, er heller ikke uden Lighed med Snyders. Men det herværende Sammenligningsmateriale er næppe tilstrækkelig til at henføre dem under et bestemt Navn.

En sjælden Berigelse for Samlingen udgør nogle gode italienske Tegninger, deriblandt den smukke Tegning af Federigo Barocci: Marias Møde med Elisabeth, der er gengivet Side 129 (166 : 176 mm). Nationalmusæet i Stockholm ejer et lignende Blad, gengivet i Siréns Værk om dette Musæums italienske Tegninger, med Gruppen af Maria og Elisabeth alene, der her sés fra den modsatte Side nede fra Trappen. At Stockholmertegningen sikkert er skønnere end vor bør ikke formindske Glæden over den udmærkede Nyerhvervelse, der engang har været endnu smukkere, idet den har mistet et Stykke foroven ved at Skitsebogsbladet, hvorpaa den er tegnet, er blevet delt. Stykket er dog ikke helt tabt for os, idet det findes paa den ene Side af en anden smuk Tegning af Barocci, som Samlingen ogsaa har modtaget ved denne Lejlighed, og paa hvis anden Side ses en knælende Maria. Et af de betydeligste Blade af Hr. Rumps Gave vilde maaske en anden italiensk Tegning have været, hvis den ikke i Tidens Løb var blevet

JACOB JORDAENS: KLAGEN OVER KRISTI LIG

H. 355 mm. B. 360 mm

saa ilde medtaget. Det er et Kvindehoved, hvis kunsthistoriske Plads det aabenbart er vanskeligt at bestemme. En Specialkender mindede det i nogen Grad om Arbejder af Lionardos Elev Marco d'Oggiono, andre har lagt mere Vægt paa det florentinske i dets Karakter. Til disse Tegninger kommer endnu et dygtigt Landskab i Carraccis Stil, en lille, smuk, men lidt medtaget Miniatur, Madonna med Barnet, der af en Kyndig er bestemt som norditaliensk fra Slutningen af 15. Aarh., samt en hel Række smukke Blade med Arkitekturdele og Ornamenter, der sikkert med Urette var tilskrevne Gio. da Udine. De synes snarere at være udført af en Kunstner af Benedetto da Rovezzanos Retning.

Ogsaa nogle franske Tegninger omfatter Gaven, hvoriblandt bør fremhæves en dygtig Landskabsstudie, der sikkert rigtigt er tilskrevet Gaspard Dughet, endvidere en lille morsom Tegning af et Selskab Damer og Herrer, som indtager Forfriskninger i det

Fri, der synes at skyldes en Kunstner at Watteaus Skole og endelig en dygtig Studietegning af en Hyrde, der staar Tegninger af Boucher nær.

Tilsidst skal nævnes et Blad af en Kunstner, der efter Købet af de Wolfhagenske Billeder er udmærket repræsenteret i vort Galleri: Balthasar Denner. Det er et smukt og dygtigt Mandsportræt udført med Pastelstift.

Det vil sikkert selv af denne summariske Gennemgang af en mindre Del af Tegningerne fremgaa, hvor værdifuld Hr. Rumps Gave er og hvor taknemlig man maa være for den.

G. FALCK

SÖVN OG DØD,

DET ANTIKKE MOTIV I THORVALDSENS RELIEF NATTEN

Når »Natten« er blevet det mest populære af Thorvaldsens arbejder, skyldes det ikke alene relieffets rene skönhed og overlegne kunst, men for en del også de egenskaber, som gör, at det kan tilegnes uden nogen kommentar. Det er så ligetil. »Natten« hedder det, og ingen vil være i tvivl om, hvem hun er, og hvad hun er, kvinden som i stille flugt glider gennem rummet med de to trygt sovende småbörn i sine arme. Ydermere stryger uglen sagtelig lige frem mod tilskueren, så han føler sig stående med det store, stille rum foran sig, hvor den store, stille nat glider frem.

Det sprog, relieffet taler, forstår enhver. Derfor møder vi det i alle dagligstuer og på enhver kirkegård. Det kalder ingen grublen frem. Hvem spekulerer vel over, hvad det egentlig er for et par småbörn, som Natten bærer på sine arme? Man behøver ikke at göre sig klart, om det er to små menneskebörn, eller om de billedlig forestiller hele den sovende menneskehed, eller om det mulig skal være

Nattens egne börn, og hvad de så i grunden hedder. Derfor passer relieffet lige så godt til kirkegården som til dagligstuen. Det er nok, at dets indtryk af sød hvile i en tryg favn svarer til gravstenens sov sødt. Det udfordrer ikke til en analyse, som mulig vilde göre dets anbringelse på kirkegården noget mere problematisk.

Men når den almindelige forståelse bliver stående herved, så er Thorvaldsen dog så meget barn af sin tid, at han har villet give noget mere, noget bestemt, ved de to små sovende börn. Hvorfor ellers to? Inderligheden fra moderens, trygheden fra barnets side havde ikke været mindre, om der kun var eet. »Dagen« ledsages kun af eet lille vinget væsen, skönt lys, blomster, fuglesang snarere kunde være mangfoldiggjort end hvilen i nattens arme. Her er et punkt, hvor Thorvaldsen bevidst har optaget en fortids-tradition. Også andre enkeltheder i arbejdet er arv fra den samme tradition, således valmuerne i Nattens hår[1]. Gennem Carstens's to tegninger af Natten med dens börn[2] og gennem samtaler med Zoëga har Thorvaldsen haft kendskab til oldtids-overleveringen. Efter hvad hans biograf fortæller, havde æmnet længe optaget ham, för han ved en pludselig indskydelse en sommermorgen i 1815 fandt den form, han vilde give det[3].

Efter Carstens's tegning til Moritz's Götterlehre (s. 148, tillæg I).

Det er det förste led i oldtids-traditionen, det ældste kunstværk med samme thema »Natten med Sövnen og Døden i sine arme«, som det følgende skulde behandle. Vort kendskab dertil beror udelukkende på den græske rejsende og litterat Pausanias, der i afsnittet Olympia giver en lang og vidtløftig beskrivelse af »Kypselosskrinet«, som efter hele hans åndsretning har interesseret ham stærkt. Dette pragtstykke af tidlig græsk kunst havde fundet sin plads i opisthodomen i Hera-tempelet[4]: det var en stor kiste af cedertræ med reliefbilleder dels af samme materiale, dels af elfenben, guld og iben-

[1] Ovids Fasti 4, 661: placidam redimita papavere frontem Nox venit.

[2] Se tillæg I nedenfor (s. 148) og gengivelserne s. 132 og s. 133.

[3] Thiele, Thorvaldsen i Rom 1805—1819, s. 265—268.

[4] Dion Chrysostomos 11, 45 (ed. v. Arnim I s. 127).

Efter Carstens's billede i Weimar (s. 149, tillæg I nr. 2).

holt[1]; de forklarende indskrifter, der efter archaisk kunstskik var anbragte i rigelig mængde, har vistnok været malede. En stor klædekiste var i det ældste Grækenland en lige så fornem del af bohavet som i danske hjem i renaissancetiden; den nævnes ofte hos Homer. Da den olympiske Hera sikkert har ejet adskillige kostbare töjer[2] — tempelgudinder stod på det punkt ikke tilbage for mere jordiske damer, og vævning var en kunst, som Grækerne tidlig satte höjt, — er det kun naturligt, at en pragtfuld klædekiste har fundet plads i tempelet, ved gave eller køb. At denne kiste, som traditionen sagde, stammede fra Korinth, er også troligt nok: Korinth stod i nær handelsforbindelse med Orienten, hvorfra cedertræ og ibenholt kom, og havde tidlig udviklet en rig kunstindustri. Man kunde desuden ikke let tage fejl af kunstværkets hjemsted: indskrifterne på kisten har været i eet af de gamle alfabeter, som kun havde lokal gyldighed, og man har sikkert i senere tid ikke været uvidende om, hvor den ejendommelige korinthiske skrift hørte hjemme.

En ganske ligefrem, naturlig oprindelse for eet af Hera-tempe-

[1] De figurer, Pausanias beskriver som sorte, antages at have været af ibenholt, der findes anvendt til et kunstværk fra omtrent samme tid og sted: Pausanias 2, 22, 5.

[2] Jfr. Paus. 5, 16, 2 og listen over den samiske Heras garderobe år 346 f. Chr.: GDI III 5702.

lets pragtstykker har imidlertid været dets vogtere for prosaisk. Legenderne vævede deres brogede spind derover. Et sagn, der allerede findes hos Herodot[1], men som kun skylder en tilfældig ordlighed sin oprindelse, fortalte, at Kypselos, der blev tyran i Korinth 655 f. Chr., som spædt barn blev skjult i et stort lerkar til korn eller vin (græsk *kypsela*[2]) for at undgå sine fjenders efterstræbelser, og at han fik sit navn derefter. Den gamle korinthiske kiste i Hera-tempelet og det gamle korinthiske sagn hos Herodot måtte, som forholdene var i Grækenland, engang nødvendigvis finde sammen. For at skaffe Olympia-helligdommen en historisk relikvie af rang behøvedes kun et filologisk falsum: ordet kypsela, sagde man, betød i den gamle korinthiske dialekt en klædekiste. Den, som stod i Hera-tempelet, var følgelig selve den kypsela, der havde reddet Kypselos's liv og givet ham navn. Således står der at læse hos Pausanias[3]. Herodot kender endnu intet hertil. Legendedannelsen møder os først hos Dion Chrysostomos og er i det hele næppe ældre end den romerske kejsertid. Den har ikke haft nogen støtte i indskrifterne på skrinet.

Men nægter vi fortællingen hos Pausanias tiltro, så mister vi med det samme et sikkert kronologisk holdepunkt. Efter legenden var skrinet et møbel, som havde haft plads i Kypselos's hjem c. 680 f. Chr. Dette årstal falder nu bort. Til at bestemme skrinets alder har man intet andet middel, end hvad der kan sluttes af fremstillingerne derpå. Dem kender vi som sagt ret nöje, fordi Pausanias's beskrivelse går stærkt i enkeltheder. Man har herefter, sikkert med rette, hvad her ikke nærmere kan eftervises, sat den olympiske kistes tilblivelsestid til tidsrummet omkring 575 f. Chr.

Reliefbillederne på kisten var anbragte i 5 vandrette rækker over hinanden, hver inddelt i större og mindre felter. Der var fremstillet en rigdom af optrin fra heltesagnene, som Pausanias gennemgår udførligt, idet han medtager mere eller mindre af de forklarende indskrifter. Mellem de velkendte episke scener indtager tre nær sammenstillede småbilleder en særstilling ved deres æmne: Natten med Sövnen og Døden i sine arme — Retten, der griber Uretten i struben og prygler hende med en stok — to kvinder, der støder i store mortere, i modsætning til de forrige uden indskrift og vistnok med urette tydede som troldkvinder hos Pausanias. Beskrivelsen af det förste billede, der her alene interesserer os, lyder således: »Der er fremstillet en kvinde, som bærer et sovende hvidt barn i

[1] 5, 92. [2] Om det græske ords betydning se tillæg II nedenfor (s. 149). [3] 5, 17, 5.

»sin höjre arm og i den venstre et sort barn, der ser ud som et so-
»vende, begge med forvredne ben. Indskrifterne siger, hvad man
»for resten kunde tænke sig til uden dem, at de er Døden og Sövnen,
»og at kvinden, som har dem ved sin barm, er Natten[1].«

At det er stedet hos Pausanias, der i sidste instans, gennem Carstens's tegninger, samtaler med Zoëga og mulig endnu ad andre veje, har givet ideen til Thorvaldsens relief, kan der ikke være tvivl om. Det er ikke overflødigt at minde om, at oldtids-litteraturen og kunsten ellers ikke kender til noget sådant billede. En kvinde med tvillinger i armen eller på skødet er i det hele et sjældent thema i oldtidens kunst[2]; sagnene anvender oftere dette motiv. Pausanias's ord, at indskrift her var ufornøden, er et lapseri, som ikke har meget på sig, hvad man allerbedst ser af, at tydningen strax glipper for ham ved den næstfølgende scene — kvinderne med morterne — som ikke har haft nogen indskrift, eller hvor bogstaverne var blevne utydelige. Nutids mennesker er ved de mangehånde små-genier for alt muligt, som moderne kunst, først og fremmest Thorvaldsen, har skabt, på forhånd fortrolige med at møde Sövn og Død i småbörns lignelse. For en Græker eller Romer på Pausanias's tid var en sådan forestilling heller ikke fremmed. Dengang havde Eros forlængst taget sig et lille barns skikkelse på, og en række andre væsener, først beslægtede, siden også fjærnere stående, afbildedes også som småbörn, med eller uden vinger, med mere eller mindre tydelige attributter, som vişte, hvad de skulde være. Pausanias's overlegenhed er derfor nogenlunde forståelig, omend som sagt ikke klædelig. Men for kunstnerens samtid, det 6. århundredes Grækere, var indskrifterne sikkert ikke overflødige. I virkeligheden var det dengang en ny og dristig tanke at afbilde Sövn og Død som småbörn i Nattens arme. I modsætning til det følgende billede »Retten, som kvæler og tugter Uretten«, der kendes fra en efterligning på en attisk vase fra 5. årh. f. Chr., står »Natten med Sövnen og Døden« alene i den os kendte oldtidskunst. Småbörn indlod den archaiske kunst sig i det hele ikke mere end nødvendigt med (billedthemaet, det givne sagn, kunde jo af og til føre det med sig), og den kendte ingen anden

[1] Pausan. 5, 18, 1. Til sammenligning anfører jeg Frazers oversættelse; det sted, hvor min afviger derfra, skal jeg siden gå nærmere ind på: A woman is represented carrying a white boy asleep on her right arm: on her other arm she has a black boy who is like one that sleeps: the feet of both boys are turned different ways. The inscriptions show, what it is easy to see without them, that the boys are Death and Sleep, and that Night is nurse to both.

[2] Se tillæg III nedenfor (s. 150).

fremstillingsform for dem end det formindskede billede af det voxne menneske. Dette skal ikke forstås således, at Grækerne endnu ikke havde fået öjet opladt for det yndefulde i småbarnets skikkelse og bevægelse — det ser vi af Iliadens 6. sang og mangfoldige andre enkeltheder i græsk digtning —, men billedkunsten, som först lærte sig sikkerhed i gengivelsen af det faste i menneskelegemet, var i sin udvikling endnu langt fra at eje midler til at gengive det lille barns smil, bløde form og famlende bevægelse; selv af kvindeskikkelsens ynde havde den kun grebet en lille del.

Men nu den fantasi, som fandt sit udtryk i ord, tænkningen, digtningen? Kendte den i 6. århundrede Sövnen og Døden som småbörn? Vi kan med sikkerhed sige nej hertil. Sövn og Død forekommer personificerede både i Iliaden og hos Hesiodos. Sövnen, »Dødens broder«, hjælper i Iliadens 14. sang (v. 231 ff.) Hera med at overliste Zeus. Det er en fuldvoxen gud, siden gudinden frister ham til skælmsstykket ved at love ham een af Chariterne til lön, da en tronstol af guld ikke forslår. I 16. sang v. 681 overgiver Apollon Sarpedons lig til tvillingbrødrene Sövn og Død, der fører det til Lykien, Sarpedons fædreland, for at han kan få en hæderlig begravelse og komme til at hvile i sin fædrene jord. Skönt digteren rundelig har forberedt sine tilhørere derpå — Zeus opfordrer Apollon hertil (v. 671) og er selv bleven tilskyndet af Hera (v. 454) —, hører den hele scene ikke ret hjemme på det sted, hvor den findes. Det er lidt rigeligt at mobilisere to sådanne guder, når det hele, der skal opnås, er en anstændig begravelse i hjemmets jord. Ved vasebilleder og ad anden vej kan det påvises, at episoden i Iliaden er efterdigtning efter et nu tabt episk digt (Aithiopis): heri har Sövn og Død bortført den faldne Memnon til det fjærne Aithiopien, for at han der skulde opnå udødelighed. Al sandsynlighed taler for, at vi her er ved motivets kilde: det er opfundet af digteren af Aithiopis. Både han og efterdigteren i Iliaden har tænkt sig Sövn og Død som et par fuldvoxne, kraftige guder, vel sagtens med vinger, for at de med vindens hast kunde føre den faldne heros over land og hav. At de kaldes tvillinger, skyldes en let gennemskuelig allegori: sövn og død ligner jo hinanden som to tvillinger. Om deres herkomst siges intet; digteren har kun brug for dem selv og spörger derfor ikke om, hvad slægt de er komne af. Det gör derimod Hesiodos, som indordner de mange forskellige guder og dæmoner, græsk folketro og digtning havde skabt, i deres rette æt. Døden og Sövnen nævnes hos ham i eet med

Drömmenes skare som börn af Natten[1]. Et andet sted i sit digt vender Hesiodos tilbage til samme forestillingskreds, i skildringen af det forfærdelige dødsrige under jorden, Tartaros[2]: der har den mörke Nats sönner deres bo, Sövn og Død, de frygtelige guder; aldrig skinner solen på dem med sine stråler; den förste går mild og venlig ud over jorderig, den anden har et hjærte af jærn, slipper aldrig den, han får tag i, og er selve de udødelige guder forhadt.

I de anførte digtersteder har vi en fastsluttet tankegang, udslag af en ægte græsk forestilling. Det er den samme, der finder sit udtryk i den ældre græske billedkunst, som yndede æmner af den gamle heltedigtning. Sövnen og Døden bortførende den faldne Memnon er et thema, som ofte møder os i de attiske vasebilleder. Billedtypen minder ganske om en anden, som den archaiske kunst var fortrolig med: den faldne kriger, som bæres bort af to kammerater. Herfra stammer det kunstneriske udtryk for den episke scene, hvad der på en egen måde viser sig i de to guders ydre fremtræden: de afbildes som almindelige græske soldater (hopliter), kun med de vinger, de måtte have for at udføre deres hverv. Våben og rustning er jo ikke attributter, som naturligt tilkommer Sövn og Død. På den lange flugt kan spyd og skjold oven i købet blive noget besværlige, selv for guder, så de må sætte dem fra sig[3]. Der kan endog passere en vasemaler det menneskelige, at han helt glemmer vingerne, så gudeparret ser ud som almindelige jordiske soldater[4]. At billedet dog også i dette tilfælde skal forestille Sövnen og Døden med den faldne Memnon og ikke en almindelig jordisk krigsscene, kan sluttes med fuld sikkerhed af den fuldstændige lighed med andre billeder og af sammenhængen med fremstillingen på vasens modsatte side.

At de to guder var tvillinger, nævntes i Iliaden og sagtens allerede i Aithiopis. Hesiodos fremhæver ikke dette træk, men udmaler meget mere forskellen imellem deres væsen. Vasebillederne slutter sig på dette punkt, som det vil forstås, gennemgående til den homeriske digtning. Sövn og Død fremstilles ganske ens, enten med eller uden skæg, hvad der efter vasemaleriets kunstsprog vil sige enten som modne mænd eller som ynglinge. Der er altså intet i vejen for, at de kan være tvillinger, og begges udstyr er ganske ens. Kun i det oven omtalte billede, hvor guderne er vingeløse, er der

[1] Theogonien v. 212. [2] V. 758 ff. [3] Det er den simple mening med vasebilledet Archäol. Anzeiger 1893, 85—86. [4] Annali dell' instit. 1883 pl. Q.

forskel på deres alder: den ene er skægget, den anden skægløs. Et par gange finder man dem på vaser fra begyndelsen af 5. århundrede uden de våben, der kun var et levn fra typens oprindelse. En differentiering af de to i slægt så nær forbundne, i karakter så uensartede guddomme forekommer i de episke vasebilleder ellers kun een gang: den ene er malet blond, den anden sorthåret[1]. Denne forskel er sikkert villet, men på grund af vaseteknikken så ringe, at man må se godt til, for overhovedet at opdage den; af sig selv falder den ikke i öjnene. Man kan derfor være vis på, at den må være skabt inden for en anden kunstgren, hvor de tekniske virkemidler var af anden art. Med andre ord, vasebillederne repræsenterer her som så ofte, hvad der også kan sluttes af andre forhold, en afledet kunst: æmnet har forud været behandlet af »det store maleri«.

Det er sagtens herfra, at motivet har fundet vej til et område, hvor det fra först af ikke hører hjemme, og hvor vi møder det et århundrede senere, nemlig på de hvide olieflasker (lekythoi), der i Attike på den tid hørte med til enhver hæderlig begravelse. På dem oplever motivet sin sidste blomstring. Sövn og Død er her trådt ud af den episke rolle, for hvilken de er skabte, og blevne hvermands ligbærere. For at forstå denne proces må man have i minde, at der var så ringe en kreds af æmner, der egnede sig til gengivelse på vaser, som alene var til brug ved gravfærden, at vasemalerne måtte ønske dog at have nogen variation til deres rådighed på disse stærkt søgte lekythoi, og endelig at Grækeren gærne holdt sit eget virkelige liv tilbage fra kunstnerisk gengivelse og foretrak en projektion deraf over på et mere universelt, mythisk eller poetisk område. En nyere forsker[2] har fremsat den tanke, at overgangen er sket gradvis: hvide lekythoi med billedet af Hypnos og Thanatos skulde först — i erindring om de to guders optræden i Iliaden — være komne i brug ved begravelsen af attiske soldater, der var faldne på valpladsen i fremmed land. Formodningen er tiltalende, men lader sig ikke bevise.

For vore öjne ser det ud, som denne efterblomstring af motivet er bleven til i eet af de attiske pottemagerværksteder i Kerameikos. Men vor viden er ganske vist ufuldstændig: det var vel tænkeligt, at themaet först kunde være benyttet til en reliefstele på statens offentlige krigergrav i stedet for een af de typiske kampscener[3] — at

[1] Kylix i British Museum, signeret af Pamfaios (Katal. III E 12). [2] Wolters i Sitzungsber. d. Münchener Akad. 1915, 5 s. 8. [3] Athenische Mitteil. 1910, pl. 11—12.

plastikken har taget det i brug, er i hvert fald sikkert[1] (smlg. afbildn.). Desuden kender vi kun lidt til gravtalerne og klagesangene ved begravelsen; det er muligt, at Sövn og Død i dem er flyttede over fra det episke til det dagligdags menneskelige, för vi finder flytningen fuld-

Fragment af en attisk lekythos (se anm.).

byrdet på de hvide olieflasker. Her ser vi da de to guder varlig gravlægge den unge mand eller kvinde, der er gået bort i sin fulde skönhed og kraft; et gammelt menneskes begravelse har, som det synes, sjældnere været forherliget på denne måde. Lekythos-maleren rådede over rigere virkemidler end det gamle vasemaleri: Sövnen afbildes med mörk teint (livets farve: den græske ynglings solbrændte lød), Døden bleg og hvid, skægget og med langt, uredt og pjusket hår. Våben bærer ingen af dem mer. Olieflaskerne med dette æmne går ned i 4. årh. f. Chr., de ældste vaser med det episke billede rækker noget tilbage i det 6. årh. Det er den græske kunsts manddomstid, motivet tilhører. Ud derover har det næppe levet, og hvad senere kunst har bragt ud af æmnet Sövn og Død, er der i denne sammenhæng ingen anledning til at forfølge. Motivet er i ægte græsk og mandig ånd, som ikke engang helt fornægter sig i dets sidste fase, hvor det forflygtiges ud i en noget sentimental almin-

[1] Jahrbuch des archäol. Inst. 1895, pl. 2 (gengivet i ovenstående afbildn.).

delighed. Som to kraftige skikkelser har Grækerfolket i sin manddomstid forestillet sig Sövnen og Døden legemliggjorte, ikke som et par småbörn i moderens arme.

Vasebillederne slutter sig naturlig og ligefrem til den gamle episke digtning. De siger i deres sprog det samme som hexametret i sit. Her er ingen modsigelse. Des mærkeligere er det at finde en sådan i den overleverede Hesiodos-text. Umiddelbart för det ovenfor citerede sted hedder det her (v. 756), at Natten bevæger sig ud over jorden med Sövnen, Dødens broder, i sine arme. Ordene lader sig rent filologisk ikke vel forlige med det følgende; allerede Heyne, i det 18. århundrede, har derfor med rette erklæret dem for et uægte indskud. Man må se helt bort fra disse vers, der ikke er börn af Hesiodos's tidsalder, men har formet sig i sen tid, sagtens i en oldtidsfilologs eller en afskrivers hjærne. For den kunstner, der udskar Kypselos-skrinets relieffer, har de ikke foreligget. Måske kan Thorvaldsen have kendt dem, gennem brev fra en lærd ven eller på anden måde. En enkelthed kunde tyde derpå: sammenstillingen af den lysbringende Dag (v. 755) og den tilhyllede Nat. Men ingen vil vel finde på, at Thorvaldsen skulde ty til gamle bøger for at skabe en Dag som modstykke til sin Nat. Snarere kunde hele situationen i de uægte Hesiodosvers stilles sammen med Thorvaldsens arbejder: Dag og Nat kommer (svævende? gående?) til menneskene på jorden med deres gaver, lys og sövn, medens Natten på Kypselosskrinet efter beskrivelsen snarest har været afbildet i abstrakt fjærnhed. Således har også Carstens gengivet hende. Men heller ikke her kan nogen med fornuft antage, at Thorvaldsen skulde have behøvet at læse gamle bøger for at lade Natten svæve ud over jorden.

Den her givne oversigt har vist, at hverken ældre græsk digtning eller kunst er fortrolig med en sådan fremstilling af Sövn og Død, som fandtes i relieffet på den gamle korinthiske kiste i Olympia. Fra et græsk synspunkt er det i virkeligheden et höjst besynderligt billede, som kræver en særlig forklaring. Vejen til den er os anvist: vi må undersøge, om vor kilde, Pausanias's beskrivelse, indeholder karakteristiske detailler.

En sådan er nu for det förste forskellen i farven: det ene af Nattens börn er hvidt, d. v. s. af elfenben, det andet sort, d. v. s. af ibenholt. For at vurdere disse farver rigtigt må vi have relieffets stærkt begrænsede farveskala i minde: det råder i så henseende på det nærmeste over samme virkemidler som det ældre attiske (og

yngre korinthiske) vasemaleri. Her udtrykkes forskellen mellem den lysere kvindelige og den mörkere mandlige teint ved selve skalaens yderpoler, hvidt og sort. En tydning af Kypselos-skrinets billede i lignende retning er virkelig bleven forsøgt: det sorte barn skulde være Sövnen, afbildet med mandens mörke hud, det hvide skulde gengive dødens bleghed. Men skönt denne tydning kunde støttes på de hvide attiske lekythoi's fremstilling af Sövn og Død, er den dog urigtig. Sort og hvidt er på Kypselos-skrinet ellers ikke anvendt i lighed med vasemaleriets skik. Det sorte træ må derfor her forestille en farve af ganske anden art end mandens solbrunede hud. Ydermere strider tydningen mod Pausanias's klare ord. Det hvide barn var eet, som sov, det sorte eet, der så ud, som det sov. Lad være, at begge dele i billedkunsten naturnødvendig må fremstilles ganske ens: Pausanias kan kun have brugt ordene »et sort barn, der ser ud som et sovende« i modsætning til det foregående, fordi han vidste og vilde sige, at det var det sorte barn, som var Døden. Den mörke farve må da være udtryk for det skumle, dystre. Efter gængs forestilling i græsk poesi er dødsriget mörket, og alt, hvad der hører hjemme der, er derfor egentlig sort. Både Hesiodos og Homer bruger jævnlig udtrykket den sorte død, den sorte Ker (dødsgudinde). Som theaterfigurer optræder Erinyerne og Døden (Thanatos) i sorte eller grå klæder, ja endogså Erinyernes hud er sort, så de vækker væmmelse. Og disse exempler kan let forøges[1]. Men overfor al denne poesiens sorthed er det betegnende, at den græske kunst i sin storhedstid lader dødsguden have ligets bleghed.

I billedkunsten optræder mörkfarvede dødsdæmoner i det hele rigeligere hos andre oldtidsfolk, der holdt mere af at udmale dødens gru, end Grækerne gjorde. Etruskernes sværmeri for fantastisk uhygge har i deres gravmalerier skabt en hel række sådanne skikkelser: Tuchulcha og Charun, åbenbart et par höjst populære figurer, og mange andre, som vi ikke ved navn på (smlg. afb. s. 143). Deres farve kan vexle fra sort til gråblå, gusten-grå og grön[2]. Fra Grækerne selv ved jeg næppe andre at nævne end en figur i Polygnotos's billede af de dødes rige, som vi kender af Pausanias's udførlige beskrivelse. Her så man een eneste skikkelse med et lignende præg som de etruriske rædsler, Eurynomos[3], der æder kødet af ligene, så kun benraden bliver tilbage. Han var afbildet siddende på en gribbeham, visende tænder og »med en hudfarve midt imellem blåt og sort lige-

[1] Se tillæg IV nedenfor (s. 150). [2] Se tillæg V (s. 151). [3] Pausanias 10, 28, 7.

som spyfluernes«. Denne rædselsskikkelse står ganske ene: Pausanias bemærker meget rigtigt, at Odysseen og de andre gamle episke digte, som skildrer Hades's gru, ikke kender noget lignende. Eurynomos, »den vidt herskende«, er kun eet af de sædvanlige eufemistiske navne på dødningerigets hersker; med hvor megen ret det er blevet tillagt figuren i Polygnotos's billede, er höjst problematisk. Men sikker er den blåsorte ligæders existens i maleriet. Erwin Rohde ved, for at forklare den, ingen anden udvej[1], end at han har hørt hjemme »i een eller anden lokal tradition«, og at Polygnotos har ham derfra. Det er urigtigt. Den uhyggelige figur er ikke mere hjemme i een egn af Grækenland end i en anden. Han hører hjemme hinsides den grænse, græsk tankegang fra gammel tid havde draget for udmalingen af dødningerigets uhygge: med andre ord, det er en ugræsk forestilling, som Polygnotos har indrömmet en plads blandt sit kæmpebilledes talrige figurer. Og det er ikke svært at se, hvor denne uhyggesdæmon må have haft sit hjem. Grækerne interesserede sig ikke så meget for det døde køds skæbne i graven, at de skulde tage anledning heraf til at skabe en sådan figur. Det døde legeme måtte rådne og forgå — det var for dem kun en naturlig proces, og detaillen herved var overladt til jordens tavse skød; den fremkaldte ikke dannelsen af »særguder«. Men anderledes stillede sagen sig hos et andet oldtidsfolk, Ægypterne. Dem interesserede ligets skæbne i höjeste grad, og ingen höjere ulykke kunde efter ægyptisk tro overgå et menneske, end at hans lig blev opløst og gik til grunde. Hos dem hører en »ligæder« hjemme. Deres helvede er befolket med et helt galleri af beslægtede skikkelser: *Knokkelbrækker, Hvidtand, Bloddrikker, Leveræder*, som i »de dødes bog« er indordnede mellem bisidderne ved Osiris's domstol. Hver af dem må den døde kalde ved navn, idet han fralægger sig en bestemt synd[2]. Foran den dömmende Osiris sidder et frygteligt dyr, der *æder lig,* og et andet skrækkeligt væsen Babai (eller Bebon, som Grækerne gengav det ægyptiske navn) nærede sig ved en lignende føde. I dette milieu hører den polygnotiske ligæder hjemme. Hvorfor og hvordan han er kommen ind i den græske mesters billede, kan vi nu ikke sige. Men paa græsk bund forblev

[1] Psyche, 5.—6. udgave, s. 318 anm. 2. Hvad der anføres af Dieterich, Nekyia (2. udg. 1913) s. 47 f., forslår heller ikke til forklaring (jf. tillæg VI, nedenfor s. 151).

[2] De dødes bog, kap. 125. Se P. Le Page Renouf, The egyptian book of the dead, London 1904, s. 214—215.

Etrurisk dødsdæmon i Tomba dell' Orco (s. 151, tillæg V).

han et isoleret experiment. Selv hans navn, om maleren har givet ham eet, gik ad glemme, og i det 2. årh. e. Chr. vidste de delfiske omvisere, som Pausanias udtrykkelig beråber sig på, ikke noget andet navn for ham end en halvforglemt eufemistisk betegnelse for underverdenens konge, Eurynomos.

Undersøgelsen af »Dødens« farve på Kypselos-skrinets relief har ført os ind i en sammenhæng, der viser ud over den græske verdens grænse og snarest mod Ægypten. Selvfølgelig ligger heri intet bevis for, at det billede af Døden, som er så mærkeligt i græske omgivelser, er afledet derfra. Men den polygnotiske blåsorte dæmon er dog i hvert fald en parallel, som kan støtte en formodning herom. Og han er ikke den eneste helvedes-dæmon, som er hentet fra Ægypten. Selve *færgemanden* Charon, som er den homeriske digtning ukendt, men allerede fra 5. årh. f. Chr. hører til det græske dødsriges popu-

læreste figurer, stammer trods sit rent græske navn[1] i sidste instans fra Nillandet. Det er intet under, at just underverdenens personale har modtaget tilvæxt herfra. Det er af sin overflod, man meddeler til andre, og intet sted i verden har forestillingerne om dødsriget været udviklede til en sådan rigdom som hos Ægypterne. Sjælebilledet, fuglen med menneskehoved, der bl. a. forekommer mange gange i hvert exemplar af »de dødes bog«, blev til den græske *Sirene*; det fortrængte den gammelgræske forestilling om sjælen i fugleskikkelse. Endnu eet poetisk-kunstnerisk motiv hører hjemme i denne sammenhæng: »*sjælevejningen*« (psychostasien) i det gamle græske epos stammer fra billedscenen i det allerede foran citerede kapitel 125 i den ægyptiske dødebog, hvor den afdødes hjærte lægges på vægten foran den tronende Osiris[2].

Den lille mörkfarvede barneskikkelse på Kypselos-kisten bar indskriften *Thanatos* (Død): dens betydning er altså sikker nok, men den lod sig ikke forklare ud fra Grækernes forestillingskreds eller kunstneriske tradition. Skulde dens hjemstavn ved nærmere prøvelse vise sig at være Ægypten, er den altså ikke et undtagelsestilfælde. Græsk digtning og archaisk græsk kunst kan opvise flere sidestykker dertil.

Pausanias's beskrivelse indeholder endnu en enkelthed, og den taler slående for, at tydningen skal søges i den angivne retning. Kun herved finder, såvidt jeg ser, den ejendommelige fremstilling en fyldestgörende forklaring. Om de to sovende börn hedder det, at de »begge har forvredne (eller forkrøblede, misdannede) ben«. Som ordene står i vor text kan de ikke oversættes anderledes[3]. Man har aldrig forstået meningen med, at de to småbörn skulde have vanskabte ben. Når så udgivere og oversættere endda gengav ordene med deres naturlige betydning, som de står, og i en note tilföjede, at meningen hermed ikke var opklaret! Men i stedet herfor tier udgiverne enten helt stille, eller man gör, hvad der er absolut utilladeligt: lægger en mening ind i ordene, som de ikke har, og hjælper sig frem hermed. Denne bebrejdelse rammer f. ex. Lessing, der lader småbörnene sidde på Nattens arme »med benene slået over hinanden«. Skönt modbevist allerede af samtidens filologi står denne oversættelse endnu i det mest brugte græske lexikon. Bebrejdelsen rammer også den sidste, på mange punkter höjt fortjente oversætter og kommentator af Pausanias, Frazer, hvis jeg da

[1] Se tillæg VI (s. 151). [2] Se tillæg VII (s. 152). [3] Se tillæg VIII (s. 153).

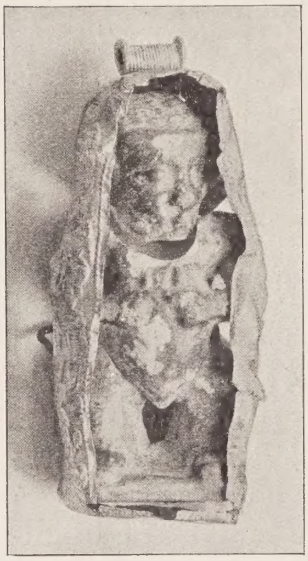
ret forstår hans udtryk således, at de kun skal angive føddernes holdning, ikke at de er misdannede. Rent bortset fra glosens betydning er det klart, at Pausanias i de tilföjede ord kun kan angive en iöjnefaldende mærkelighed ved de to figurer, ikke meddele en i og for sig ligegyldig bemærkning om benenes holdning. Men glosen kan, anvendt om legemsdele som her, kun betyde *fordrejet, forvreden*, hvad enten abnormiteten er fremkommen ved et ulykkestilfælde eller skyldes en misdannelse fra fødselen. Her kan der naturligvis kun være tale om det sidste: gudebörn forvrider vel ikke let benene, men kan som bekendt nok være vanskabte.

Det er dog muligt, at der er en lille unöjagtighed i overleveringen af Pausanias's text. Af rent filologiske grunde — den dybere mening var som sagt ukendt — har fremragende forskere ment, at bemærkningen om de vanskabte ben kun gælder det sorte barn. Stedet skulde så oversættes (jfr. s. 135): »i den venstre [arm holder Natten] et sort barn, der ser ud som et sovende, og hvis ben begge er forkrøblede«. Welcker mente at kunne oversætte ordene, som de står, således. Dette er nu ikke muligt; men textrettelsen, der skal foretages, er rigtignok så ringe, at den næsten ingen er, og er da også allerede foreslået af een af de fremragende filologer i det 16. århundrede. Også fra archæologisk synspunkt anbefaler den lille ændring sig. Foretrækker man at beholde texten nöjagtig i den overleverede skikkelse, må man antage, at analogien har ført kunstneren til at give begge Nattens börn samme skikkelse, og at han kun har skelnet dem fra hinanden ved farven, d. v. s. ved materialet, hvori de var udførte.

Kender man da i den antikke verden en dødsgud, der fremstilledes i skikkelse af et lille barn med forkrøblede ben? Er det tilfældet, og tilhører denne fremstilling en kulturkreds, hvorfra der er mulighed for beröring med det 6. århundredes Grækenland, vil man indrömme, at fremstillingen er så ejendommelig, at der ikke er mindste sandsynlighed for, at den skulde være opstået på to forskellige steder uafhængig af hinanden.

I de ægyptiske forestillinger om underverdenen forekom der forskellige »dødsguder«, herrer over de dødes rige eller dele deraf, oprindelig med kun lokal gyldighed, siden sammenarbejdede til et slags system. Een af disse guder er Sokar, fra först af lokalgud for Memfis's gravplads. Efter almindelig ægyptisk skik smæltede han sammen med en anden gud fra Memfis, Ptah, under navnet Ptah-

Sokar[1]. Ptah blev stundom fremstillet som et dværg-barn med forkrøblede ben: i samme skikkelse afbildedes Ptah-Sokar i den saitiske tid ganske regelmæssig (smlg. afbildningerne). Guden har dengang hørt til de mest populære i Ægypten, ved siden af skikkelser som den groteske Bes, flodhestegudinden Toëris og den lykkebringende Nofrtum. Småfigurer af disse gudeskikkelser, udførte i den blågrönne ægyptiske fajance, forekommer overordentlig hyppig (navnlig Bes og Ptah-Sokar); de bares almindelig som amuletter og er derfor forsynede med en øsken. I 7. og begyndelsen af 6. årh. f. Chr. hørte figurerne af Ptah-Sokar til dem, der i stort antal førtes til Grækenland. I Athena-helligdommen i Lindos har vi fundet c. 25 exemplarer; også i Kamiros på Rhodos, på Kypros og andensteds har udgravningerne bragt lignende figurer for dagen. Hvor höjt sådanne ægyptiske fajancefigurer har været skattede uden for deres hjemland, kan skönnes af, at der fra Etrurien kendes exemplarer af Ptah-Sokar, indfattede i guld (smlg. hosst. afb.). I den periode, det her kommer an på, har Grækerne altså haft rig lejlighed til at kende den ægyptiske dværggud. At hans billede er blevet efterlignet uden for hans fædreland, har vi også sikre exempler på. Nedenfor gengives en terrakottafigur af kyprisk arbejde og funden på Kypros; den opbevares nu i Antiksamlingen i Nationalmuseet (museumsnr. 3744). Dens höjde er 12 cm. Typen, som dette stykke repræsenterer, kendes også af andre exemplarer.



Ptah-Sokar, ægyptisk fajancefigur, indfattet i guld, funden i en etrurisk grav (Antiquarium i München).

De to sovende småbörns, Sövnens og Dødens, historie har haft et mærkeligt forløb. Fra Thorvaldsen fører en vej, som endnu spores, tilbage til de litterære efterretninger om et tidligt græsk kunstværk, et reliefprydet cedertræs skrin fra Korinth, der havde sin plads i Hera-tempelet i Olympia. Men den form, hvori Sövn og Død her var afbildede, afviger stærkt fra de sædvanlige græske forestillinger om de to guddomme. Den ukendte korinthiske billedskærer har optaget en fremmed, ægyptisk billedtype, som var ham

[1] Se herom Roscher, Lexikon der Myth. IV 1128—1130.

Ptah-Sokar, ægyptiske fajancefigurer i Berlin.

selv og hans samtid vel bekendt. Det samme har, c. 125 år senere, een af den græske kunsts störste mestre, Polygnotos, gjort, da han i sit galleri af underverdenens dæmoner indførte en skikkelse af umiskendeligt ægyptisk præg. Men bortset fra »Sirenerne« nåede kun een af de ægyptiske dødsrige-figurer, færgemanden Charon, i Grækenland frem til popularitet. De to andre, her er nævnte, synes ikke at have fundet efterlignere. De græske billeder af Sövn og Død fra kunstens manddomstid, 6.—4. årh. f. Chr., har et ganske andet, ægte græsk præg og slutter sig umiddelbart til forestillingerne i det gamle nationale epos.

Pausanias's beskrivelse af det archaiske relief er den direkte kilde, hvoraf Thorvaldsens nærmeste forgænger Carstens har øst. Hans komposition Natten med sine to börn er et ny-klassicistisk forsøg på at rekonstruere det antikke billede. Senromerske motiver løber med ind og bruges til at tydeliggöre, hvad kunstneren har villet udtrykke: Døden får en omvendt fakkel i hånden, Sövnen en valmuestængel; attributterne udfører i det moderne kunstværk den samme funktion som indskrifterne i det archaisk-græske. Carstens's

billeder lider af de samme let påviselige mangler som alle forsøg på at komponere i en svunden tids ånd. Höjst besynderligt er det at lægge mærke til, hvorledes Lessings fejl i oversættelsen af Pausanias-stedet hos ham når sin höjeste kulmination: ikke blot Sövnen og Døden, men også deres moder Natten har omhyggelig slået den ene fod over den anden. Den tvungne stilling viser, at kunstneren har ment noget meget dybsindigt hermed. Skade, at hele dybsindigheden i dette tilfælde stammer fra en sprogbommert.

Kyprisk terrakottafigur i Antiksamlingen.

Det er velgörende fra en kunst, der trods rig personlig ævne føles skimlet, at nærme sig til Thorvaldsens relief. Her er af fortids tradition intet tilbage, som tynger. To börn har Natten, og Sövn og Død vilde mesteren have at de skulde kaldes. Men ingen attributter pånøder sig vort öje, og navnene er nærmest ligegyldige. Det gamle motiv er her omskabt, genfødt, nyskabt. Det er friskt og tilgængeligt for enhver, og ingen behøver at spörge om dets historie, eller om det i det hele har en historie, uden forskeren, der søger alle tings sammenhæng.

TILLÆG

I. *Carstens's tegninger.* Carstens har udført i det mindste to kompositioner, forestillende Natten med Sövnen og Døden. Begge har Thorvaldsen, der jo i det hele satte stor pris på C.s kunst, godt kendt.

1. Tegning til Moritz's Götterlehre, tavle ved s. 46 (i udgaven af 1791): Fernow, Carstens (1867) s. 357; udført 1789 eller 1790. Natten sidder nøgen på klippegrund, kun med et langt draperi ned over baghoved og ryg; Sövnen og Døden ligger sovende

op ad deres moder, den förste med en valmuestængel, den sidste med en omvendt fakkel; i en klippespalte ved Nattens fod ses Drömmene som fire noget karikerede ansigter, det ene med horn og dyreøren. Kilden siges hos Fernow at være Hesiodos Theog. 211 f.; i Moritz's bog hedder det derimod, at Carstens har tegnet billedet efter Pausanias's beskrivelse af Kypselos-skrinet. Sandheden er, at C. må have kendt både Pausanias-stedet og Hesiodos. Fra det förste stammer finessen med de »sluttede eller over hinanden lagte fødder« (jfr. foreg. side), som Moritz's text også udtrykkelig gör opmærksom på, fra Hesiodos »Drömmenes flok«. Men der ligger endnu mere lærdom til grund for tegningen. Drömmene har Carstens gengivet som »krafteslöse hoveder« (Odysseen 11, 29, jfr. 19, 562), fordi de hører underverdenen til, i overensstemmelse med den antikke fremstilling af Teiresias's fremmaning. Men desuden er der i kompositionen så megen lighed med jordgudinden i relieffet fra Ara Pacis (se tillæg III), at jeg må antage Carstens for påvirket deraf (kvinden sidder med to börn, på klippegrund; langt draperi fra issen ned over baghoved og ryg); relieffet er afbildet i et bekendt værk allerede 1727. Thorvaldsen har ejet Moritz's Götterlehre (udg. 1791); hans exemplar er forsynet med hans navnetræk, som han skrev det i sine yngre år, og indbundet i Italien. (Meddelelsen herom, tillige med flere andre oplysninger om Carstens og Thorvaldsen, skylder jeg museumsdirektør Mario Krohn).

2. I 1795 vendte Carstens tilbage til samme æmne i en större komposition, som nu findes i museet i Weimar: Fernow, Carstens (1867) s. 370. Foruden Natten, Sövnen og Døden ses på billedet Nemesis, Fatum og Parcerne. I grupperingen af Natten og hendes börn er der en del afvigelser fra det lille billede til Moritz. Den vigtigste er vel, at Natten holder benene adskilte, så at börnene begge hviler sig op ad hendes venstre ben; de har ligesom tidligere fødderne slået over hinanden. En kopi i mindre målestok er udført af Thorvaldsen selv: se L. Müllers katalog II (1849) s. 78 nr. 1. Utvivlsomt er det dette billede, der efter Thiele, Thorvaldsen i Rom 1805—1810 s. 267 en tid lang hang i Thorvaldsens sovekammer.

II. *ΚΥΨΕΛΑ*. Af den foran givne fremstilling vil det ses, at jeg slutter mig til dem, der anser det for umuligt, at legenden hos Pausanias kan være sand: se navnlig H. Stuart Jones, Journ. hell. stud. XIV (1894) s. 35; Blümner i kommentaren til Pausanias II 1 s. 397. Billeder som de, der forekom på kisten i Olympia, kan ikke være blevne til i begyndelsen af 7. årh. f. Chr., men må være et hundrede år yngre. Dertil kommer filologiske grunde, som er aldeles afgörende. Ordet *κυψέλη* betyder ikke en kiste; den betydning tillægges det kun i legenden, som den står hos Pausanias. — Hos Herodot (5, 92 *δ*) lyder sagnet således. Kypselos's moder Labda (hvis navn senere tiders legendedannelse også fik travlt med, se tillæg VIII) hører inde i huset samtalen mellem de 10 mænd, der vil slå hendes barn ihjel; hun »skjulte derfor barnet på det sted, der syntes hende vanskeligst at opdage, i en *kypsele*, da hun nok tænkte, at de vilde gennemsøge hele huset, hvad der også skete«. At her kan være ment husets store klædekiste, er efter sammenhængen udelukket. Det er sikkert ganske rigtigt, når *kypsele* i et antikt scholion til stedet (se Steins udgave af Herodot II s. 439) forklares ved *οἰνηρὸν ἀγγεῖον ϑ*: vinbeholder. — Som navn på et stykke bohave eller en brugsgenstand i køkken, kælder eller gård kommer ordet sjælden frem i den egentlige litteratur; derimod har lexikograferne i regelen medtaget, hvad de kunde få oplyst om det. Navne på beholdere er som oftest ret flertydige, hvad bl. a.

vasestudiet må erkende, og det ikke blot i græsk, men også i andre sprog. Lad ti mennesker uafhængig af hinanden tegne en »krukke« eller en »kumme«, og resultatet vil blive ti forskellige former. De overleverede betydninger af ordet *kypsele* er følgende: 1) Beholder til korn eller til olie, vin m. m. Hertil brugtes i oldtidens som i nutidens Grækenland hyppigst store lerkar (*πίθοι*). Det er et sådant, der er ment hos Herodot; den sjældne glose er valgt, fordi det gælder at forklare navnet Kypselos. I samme betydning findes ordet hos Aristofanes (Freden v. 631: *ἐξμέδιμνον κυψέλην*); scholiet dertil siger, at en *kypsele* kunde være lavet både af fletværk og brændt ler, og at det efter sammenhængen er det sidste, der er tale om. Samme betydning findes anført hos Hesychios, Frynichos (Bekker, Anecd. Græca I 47, 15), Suidas, Etymolog. Magnum. — 2) Kornmål. Som talende symbol findes på den thrakiske by Kypselas mønter fra 4. årh. f. Chr. en tohanket beholder, der efter analogien med andre møntbilleder tydes således: Imhoof-Blumer, Abhandl. d. bayer. Akad. XVIII (1890) s. 530 pl. 1, 7. Jfr. det anførte scholion til Aristofanes. — 3) Bikube: Aristoteles, Hist. anim. 9, 40; Plut. Mor. 601 c; Hesychios, Suidas, Fotios's lexikon. — 4) Beholder til krydderier eller til krydderikrukker: Pollux, Onomastikon 6, 13. 10, 92. — 5) En bestemt del af en ovn: Hesychios. — 6) Ørets hulrum: Hesychios; Pollux 2, 85; Fotios's lexikon; Etymolog. Magnum; og ørevoxet, som samlede sig deri: Meineke, Fragm. com. Græc. V 559 (ellers bruges herfor afledningen *κυψελίς* eller *κυψελίτης*).

III. *Kvinde med tvillinger.* Bortset fra kurotrofe (börneplejende) gudinder af et vist landligt tilsnit har oldtidskunsten sjælden fremstillet en kvinde med to småbörn på armene eller på skødet. Leto med Apollon og Artemis forekommer på vaser allerede i 6. årh. f. Chr., et århundrede senere også i statuariske fremstillinger: Roschers Lexikon der Mythologie II 2, 1972 ff.; jfr. Loeschke, Archäol. Zeitung 1876, 114[17]. Det mærkeligste exempel på motivet i hellenistisk-romersk kunst er vel billedet af »Moder Jord« i relieffene fra Ara Pacis og dets forbillede fra Karthago, begge afbildede hos Schreiber, Hellenistische Reliefbilder pl. 31—32; jfr. Schreiber, Jahrbuch d. arch. Inst. 1896, 90—95; E. Petersen, Ara pacis Augustae (1902) s. 173—179; Ussing, Vidensk. Selsk. Overs. 1903 s. 27 og 33; Dieterich, Mutter Erde s. 80. Til ren italisk forestillingskreds hører Fortuna i Praeneste (med Juni og Juppiter på skødet: Cicero, De divin. 2, 85; Roscher, Lexikon der Mythologie I 2, 1543) og Rhea Silvia på Ara Casali i Vatikanet (Roscher IV 69).

IV. *Sorte og mörkklædte dæmoner i græsk digtning* har næppe deres udspring af nogen rigtig levende folkeforestilling; det måtte røbe sig eet eller andet sted. Eumeniderne er sorte, fordi de er chthoniske væsener, siger scholiet til Euripides's Orestes 321. Men i øvrigt er det bedrøvelige, uhyggelige altid mörkt (jfr. atra cura), uden at det behøver at have nogen mythologisk baggrund; det mythiske er her udgået fra det umiddelbart anskuelige og aflejret derover på en sådan måde, at de to lag ikke lader sig skarpt adskille. Når døden (ikke personificeret) hos Homer er sort, hænger det sammen med hele den digteriske brug af anskuelige udtryk i stedet for ord, der betegner følelser og stemninger; et sted i Iliaden tales om dødens sorte sky (16, 350). Ved det mörke kostume, dødsrigets skikkelser bærer som theaterfigurer (se nedenfor), har vel også det virkelige livs sörgedragt (Hermann-Blümner, Griech. Privataltertümer 369[7]) haft noget at sige. Den sorgfulde Thetis hyller sig i et mörkt klæde (Il. 24, 93

κάλυμμα κυάνεον, τοῦ δ' οὔ τι μελάντερον ἕπλετο ἕσθος), ligeså den bedrøvede Demeter (Hom. hymn. 5, 42 *κυάνεον κάλυμμα*); Letos mörke dragt (Hesiod. theog. 406 *κυανόπεπλος*) må derimod skyldes andre grunde. — Homer kalder mange gange både døden (Thanatos) og dødsgudinden (Kēr) sort; som exempler kan tjene Il. 2, 834. 859; Od. 2, 283. 12, 92. Hesiodos følger samme sprogbrug: Erga 155 (*θάνατος μέλας*); Theogon. 211 (*Κῆρα μέλαιναν*). Det pseudohesiodeiske digt Aspis v. 249 lader billedet af Kererne, der kaster sig over krigerne på valpladsen i det öjeblik, de falder, være udført i samme stof som slangernes ryg (v. 167); dette er dog sikkert mere poesi end billedkunst — i al fald tör jeg ikke anføre dette vers som vidnesbyrd om den virkelige kunsts fremstilling af dødsgudinderne (en tilsvarende Ker på Kypselos-skrinet [Paus. 5, 19, 6] har næppe været sort). Det er en selvfølge, at Ge kan kaldes sort: Hom. hymn. 2, 191 (i hymneverset viser modsætningen til den klare sol hen til elementet). Tragikerne (og af dem særlig Aischylos) ynder at bruge tillægsordet sort om allehånde væsener, der står i nærmere eller fjærnere forhold til dødsriget, således Hades: Sof. Oid. Tyr. 29; Erinys: Aisch. Hepta 977; Ate: Aisch. Agam. 770; Ares: Aisch. Agam. 1511. Erinyernes mörke klæder: Aisch. Eum. 375 (*μελανείμονες*); Aisch. Choef. 1049 (*φαιοχίτωνες*); deres sorte hud: Eurip. Orest. 321, jfr. Aisch. Eum. 52: *μέλαιναι δ' ἐς τὸ πᾶν βδελυκτρόποι* (*-ον*?). Thanatos sortklædt: Eurip. Alk. 843 (*μελάμπεπλος*); scholiet dertil, hvis kilde tilhører en langt senere tid, siger, at han afbildedes med sorte vinger (hvad drömmene har i Eurip. Hek. 70). I sen og ringe poesi kan man finde *μελανείμων* som tillægsord til Hades og Artemis Chthonia; ordet skyldes sikkert bevidst eller ubevidst påvirkning fra kostumeringen i dramaet. I græske indskrifter på vers kaldes også Hekate og Harpyierne sorte: Kaibel, Epigr. 376 d og 1046, 14. Hvordan det forholder sig med kultusskikkelsen »den sorte Demeter« (Paus. 8, 42, 4), skal her ikke undersøges.

V. *Dødsdæmoner i etrurisk kunst.* Det er tilstrækkeligt her at anføre nogle exempler, der er let tilgængelige gennem de farvelagte kopier af gravmalerier i Glyptotheket. Tomba del cardinale (XXVI): flere vingede blåsorte dæmoner. Tomba dell' Orco (XXIII): sorte sjælebilleder; den brune og gustengrå Tuchulcha og en anden, helt grå dæmon; en grön vinget dæmon. Tomba del Tifone (XXVII): blågrön skægget dæmon. François-graven (XXV): gråblå Charun. Romertallene henviser til Glyptothekets katalog (Helbig-Museet, 1911), hvor publikationer af billederne er citerede.

VI. Navnet *Charon* er den forkortede form af et tillægsord (charopos), der i homerisk digtning bruges om løverne og sigter til farvespillet i deres öjne. Allerede hos Homer, og ofte siden, findes Charopos og Charops som personnavn. I græsk prosa kan ordet findes brugt om mennesker med bistert, stikkende blik, således om Germanerne, hvis lyse öjne forekom sydlændingene særlig bistre. Endnu Vergil taler om Charons luende öjne; hans kilde har følgelig kendt navnets etymologi: se Æneiden 6, 300 og Nordens kommentar dertil, 2. udg. s. 221. Oprindelig må Charon have været en dæmon af en helt anden art end færgemanden, som vi kender fra Aristofanes, Euripides og de samtidige hvide gravlekythoi, og som også er dukket op på en sen attisk gravvase med sorte figurer, hvis alder er bleven stærkt overvurderet af dens udgiver, Furtwängler (Archiv für Religionswissenschaft VIII 191 ff.). Stilen viser, at den hører til de sene udløbere af den sf. malemåde, der holdt sig længe, især

på vaser der havde tilknytning til religionen og dødningedyrkelsen, som netop dette stykke, de små gravlekythoi o. a. Urigtigt er det også, når Furtwängler og andre i dette billede ser udtrykt ældgammel, ægte folketro. I en sådan råder altid en vis konsekvens. En primitiv folketro, der tænker sig sjælene som små vingede væsener, der svirrer om i luften, indfører ikke samtidig en ganske overflødig færgemand til at sætte dem over en flod; det kan den slags sjæle, om det behøves, selv besörge. Vasebilledet er klart nok blevet til ved en kontamination af to helt forskellige forestillingskredse. — Charons navn må have stået i samklang med hans oprindelige væsen. Sagtens har han fra först af været af en lignende natur som den (græsk-semitiske?) »fjende-løve«, der i en bekendt metrisk gravskrift truer med at opsluge dem, der ikke er ordentlig begravede (Athen. Mitteil. 1888, 311; Usener, Kleine Schriften III 444 pl. 2). Der er bevaret mange andre levn af gamle forestillinger om en underverdens dæmon i en løves skikkelse, se Usener, anf. sted s. 449 ff. Når Zeus, som det hedder i Iliaden (21, 483) har »sat Artemis til at være en løve for kvinderne«, er det mere end et poetisk udtryk; løverne, der på en Dipylonvase i Antiksamlingen opsluger en mand, er vel heller ikke en dekoration uden betydning. Færgemand er Charon, efter en uangribelig overlevering, först bleven i den efter-homeriske digtning. Sikkert er, at da Etruskerne optog navnet Charun fra Grækerne, har hans natur været en anden end senere; overførelsen har med andre ord fundet sted forud for den ægyptiske omformning af den græske forestilling. Selvfølgelig er Etruskernes dæmon dog ikke en simpel kliché efter den oprindelige græske Charon, men udformet i særlig etrurisk ånd. Men lige så selvfølgeligt er det, at den etruriske kopi dog altid må have bevaret et vist forhold til den græske original. Minder om Charons oprindelige natur har endelig holdt sig i nygræsk folketro. — Ved sådanne skikkelser som Eurynomos (s. 142) og Charon viser uoverensstemmelsen mellem den præcist angivne funktion (ligæder — færgemand) og navnenes afvigende og etymologisk klare betydning, at de to ting ikke oprindelig hører sammen. Her må udviklingen have haft et særegent forløb. Ved ægte græske forestillinger, der er nedarvede ad regulær vej, stemmer navn og funktion bedre overens. — I Ægypten begyndte ligfærden som regel med at færge den døde over floden til gravbyen i vest, og i de dødes rige har en færgemand sin faste plads. I Grækenland byder hverken naturforholdene eller gammel skik og brug ved begravelsen forudsætninger for selvstændig udvikling af en sådan skikkelse.

VII. *Psychostasien.* Motivet er, som vasebillederne viser, först indført af digteren af Aithiopis, hvor det har sin fulde og gode mening: her er det Hermes (svarende til Ægypternes Thot), der foretager vejningen, som afgör, hvem af de to i og for sig ligestillede gudindesönner Achilleus og Memnon der skal tilfalde underverdenen. I et aristokratisk samfund som det, der har fostret det gamle epos, har den stand, hvortil man er født, meget at sige. Gudebörn kommer ikke uden videre i Hades. Selv Menelaos trykker digteren sig for at lade dele almindelige menneskers kår: *fordi* han er Zeus's svigersön (Odyss. 4, 569), kommer han til Elysion. — I Iliaden er motivet efterlignet i 22. sang v. 209 ff., hvor Zeus på lignende måde afgör Achilleus's og Hektors skæbne; dette sted er atter udgangspunktet for det pudsige udtryk i 16. sang v. 658 og den plumpe efterdigtning i 8. sang v. 69 ff. Vasebillederne, der forestiller psychostasien, findes anførte af Studniczka, Jahrb. des archäol. Instit. 1911, 131 ff.

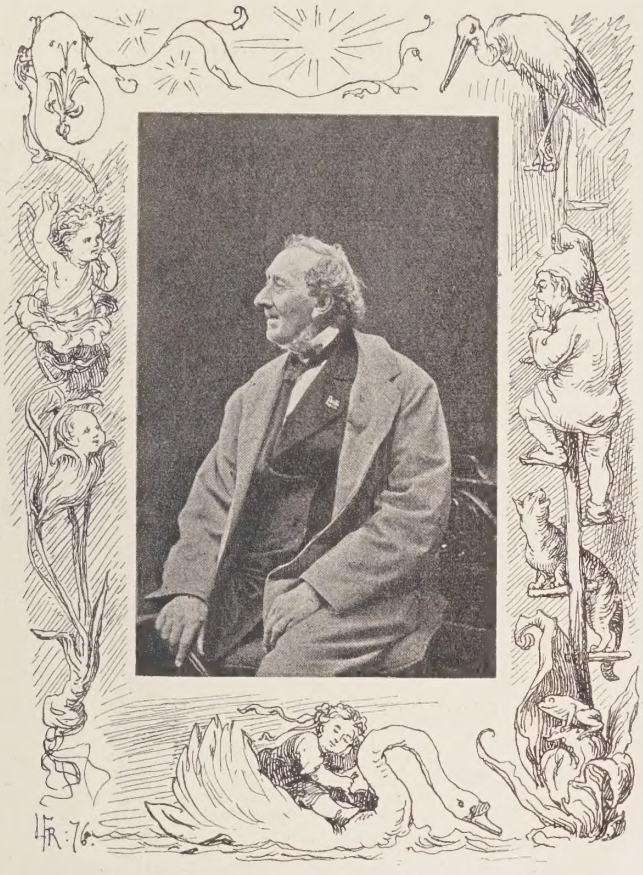
At Hermes her svarer til Thot i den ægyptiske dødebog, er, så vidt jeg ved, först udtalt af Gruppe, Griech. Mythologie s. 681 [6]. Om forholdet mellem Aithiopis og Iliaden se Löwy i Neue Jahrbücher für das klass. Altertum 1914 s. 81—94. — Fra det 5. århundredes ioniske kunst har vi en endnu friere omformning af det gamle motiv, afbildet bl. a. Antike Denkmäler III pl. 7—8; Jahrb. des archäol. Instit. 1911 pl. 1; Springer, Kunst des Altertums 10. udg., s. 227. Her holder Eros vægten, hvorved Adonis's fremtidsskæbne udvejes i to dele: en mindre, som tilfalder Persefone, og en större, som tilfalder Afrodite (ifølge Studniczkas tydning af reliefferne i Boston, Jahrb. 1911 s. 145). Af det oprindelige ægyptiske motiv er der ikke stort andet tilbage, end at vejningen bevarer et vist forhold til dødsriget.

VIII. *ΔΙΕΣΤΡΑΜΜΕΝΟΥΣ.* Sylburg foreslog efter min mening med rette i texten hos Pausanias 5, 18, 1 at ændre flertalsformen til ental. Hans bemærkning herom lyder kort således: rectius *διεστραμμένον*, ut in praecedenti membro *ἐοικότα*; respiciunt enim haec accus. *παῖδα* (Frankfurterudgaven af Pausanias 1583 s. 426). — Ordets oversættelse har voldt de senere forskere utrolige kvaler, som alle kommer af, at man godt vidste, hvad det betød, men ikke forstod meningen dermed. Lessings oversættelse »mit übereinander geschlagenen Beinen« findes med udførlig begrundelse i afhandlingen »Wie die Alten den Tod gebildet« fra 1769 (Kürschners udgave IX 2 s. 317—322). Allerede 1770 tager Heyne afstand derfra i sit skrift »Ueber den Kasten des Cypselus« s. 24 ff.: Ehemals übersetzte man es, dass sie beyde krumme Beine haben. Diess ist allerdings die gewöhnliche Bedeutung des Wortes, wie auch Stephanus lehren kan; *διαστρεφεσθαι* wird von verdrehten und schiefen Gliedern. Beinen, Augen, Halss und von verkehrten Sinn gesagt. Derpå afvises Lessings oversættelse som stridende mod sprogets brug, der oplyses ved synonyme udtryk som *διάστροφος τοὺς πόδας* hos Pollux 5, 62. Heyne citerer bl. a. Etymol. Magn. p. 199 s. v. *βλαισός* »den, som har benene unaturligt drejede udad (*ὁ τοὺς πόδας ἐπὶ τὰ ἔξω διεστραμμένος*) og ser ud som bogstavet *Λ* (lambda); deraf kom også navnet Lambda (= Labda) på den kvinde, der blev gift med Eetion og moder til den korinthiske tyran Kypselos« (åbenbart en senere forbedring af den ovenfor omtalte fortælling hos Herodot 5, 92 *β*, hvor der kort siges, at kvinden var halt og hed Labda). S. 72 gör Heyne hertil den forstandige tillægsbemærkning: Es fiel mir noch ein bey den griechischen Aerzten nach dem Gebrauch des Worts *διεστραμμενος* nachzusehen; und hier entscheidet sich die Sache völlig für die verwachsnen Beine, hvorpå der anføres et exempel fra Galenos. Aber diese verbogne Füsse, was können sie andeuten? fortsætter Heyne s. 28. Und welcher Mensch legt sonst dem Tode und dem Schlafe solche Füsse bey? Nur Gedult! Pausanias redet hier von einem der ältesten Kunstwerke. Kan es uns wohl fremd seyn, symbolische Vorstellungen darauf anzutreffen, welche die verfeinerte Kunst nachher weiter nicht gebraucht hat? Heyne giver derefter en lang og lærd udvikling, hvorunder han både kommer ind på de halte Bönner i Iliaden (9, 502), Retfærdighedens langsomme gang og meget andet, deriblandt også den ægyptiske Harpocrates; han mener, at de vanskabte ben er tegn på svaghed, og at svaghed er en egenskab, der tilkommer Sövn og Død som alle underverdenens væsener. — Welcker behandler udførlig Pausanias-stedet i Zeitschrift für Geschichte und Auslegung der alten Kunst I (1818) s. 277—279: Lessings falsche Uebersetzung »übereinander geschlagene Beine«, aus gänzlichem Verkennen der älteren Kunst entstanden, wird ver-

worfen (af Quatremère de Quincy), wie schon von Heyne, von Visconti, Zoëga geschehen war. Wir möchten vermuthen, dass die letzten Worte bloss auf das schwarze Kind gehn, mit ausgelassnem *ἔχοντα* (der henvises herom til Matthiaes Grammatik s. 588; ordene lader sig dog ikke forstå således), und dass ferner die Beine nicht verdreht und krumm, oder wie Heyne meint, auswärts gebogen, sondern dass sie verkehrt angesetzt waren, um einen Gegensatz anzudeuten; herefter yderligere modbemærkninger mod Heyne. — Schubart holder sig i sin Pausanias-oversættelse til Lessings gengivelse, men anfører de andre i en anmærkning. — Papes lexikon gengiver rigtigt *διαστρέφω* ved verdrehen, verrenken, men tilføjer »aber *διεστραμμένος τοὺς πόδας* mit übereinander geschlagenen Füssen«. Trods bedre viden spøger Lessing her endnu. — Klein antager i afhandlingen Zur Kypsele der Kypseliden (Sitzungsberichte der Wiener Akademie CVIII, 1885) s. 73, at Natten holdt børnene på de udstrakte hænder. Han tilføjer: nun können wir auch leicht jenes Räthsel von den verdrehten Beinen, das schon Lessing so lebhaft beschäftigte, lösen. Das *ἀμφοτέρους* gehört zu *τοὺς πόδας* und bezieht sich nicht auf das zweimalige *παῖδα*. Hypnos sitzt schlafend da, während Thanatos mit verdrehten Beinen steht, ein Umstand, der dem Pausanias sonderbar vorkam, uns aber nur so lange befremdet, als wir uns jene Stellung nicht zu vergegenwärtigen vermögen; dann erkennen wir das bekannte archaische Schema des Laufens. Her når lærd tåbelighed vel sit toppunkt. Klein tænker sig »et barn, der ser ud som et sovende« afbildet i fuldt løb. Tåbeligt er det også at tro, at Pausanias ikke skulde have kendt den archaiske kunsts løbende figurer, så han kunde antage en sådan for en vanskabning — eller rettere, det er aldeles umuligt, da han både kort i forvejen og kort bagefter opfatter de andre løbende figurer i det samme kunstværk fuldstændig rigtigt. — Hos H. Stuart Jones, der af hensyn til sin restaurationstegning (gengivet her nedenfor) må danne sig en præcis forestilling om, hvad *διεστραμμένος* betyder hos Pausanias, skinner den onde samvittighed tydelig igennem i hans bemærkning i Journal of hellenic studies XIV s. 69 (jfr. s. 57): the word does not necessarily imply malformation, but may mean simply »turned outward«.

November 1916.

CHR. BLINKENBERG



H. C. ANDERSEN OG LORENZ FRØLICH

UDDRAG AF EN BREVVEKSLING

I

I Foraaret 1866 opholdt H. C. Andersen sig et Par Uger i Paris. »Min første Visit idag,« skriver han d. 2. April til Fru Melchior, »var forresten hos Maleren Frølich, der gør Billeder til mine senere Eventyr og jeg saae glimrende Udkast.«

Frølich havde i sin tidligste Ungdom til »Den lille Havfrue« tegnet en Række os nu ukendte Billeder[1], som Andersen priser i et af sine Breve, og af alle de mange her og i Udlandet fremkomne Illustrationer til Eventyrene stod ingen over Frølichs skønne Radering til »Hyldemoer« i Gæa for 1845. I Paris var Frølich senere bleven søgt og skattet som kosmopolitisk Illustrator. Han maatte være Manden til at overtage Arven efter Vilhelm Pedersen som Illustrator til Andersens Eventyr. En vanskelig Opgave. Thi de senere Eventyr var — hvad Andersen selvfølgelig ikke saa — ikke af samme Rang som de første og den afdøde Vilhelm Pedersens Illustrationer var med deres elskværdige Jævnhed og hyggelige Tidsstemning allerede saa fast sammenvoksede med Eventyrene, at de for Digterens Landsmænd syntes rent ideale.

Men Frølich havde overtaget Hvervet

[1] Paa sine meget gamle Dage illustrerede Frølich atter »Den lille Havfrue« til det ved Andersens 100 Aars-Jubilæum i 1905 udsendte Hefte Eventyr.

med største Glæde. »Det er et Arbejde, som jeg vilde udføre meu megen Interesse,« havde han svaret Reitzel (31. Jan. 1866), »først fordi Opgaven tiltaler mig meget, dernæst fordi jeg ønsker at vise mig som en værdig Colloborator for vor berømte Landsmand.« Han foreslog Billeder gengivne efter den Comte's Reproog det i 1870 udkomne første Bind af de senere Eventyrs illustrerede Udgave. Unægteligt gør Illustrationerne i disse Tegninger et langt mere fordelagtigt Indtryk end i Bøgerne. Frølich erkendte selv senere, at Gengivelsesmaaden ikke helt havde bragt de forventede Resultater. Nogle af de gennemførte Tegninger —

Udkast til en Illustration af »Noget«.

duktionsmethode, saaledes at de til Trykning færdige Metalplader sendtes fra Paris, og tilbød at levere saadanne med mindst 150 Billeder til 36 Eventyr for 6000 Francs. Til Zinkpladerne vilde saa en Del af Tegningerne blive kopierede af Frølichs behændige Medarbejder, Elsasseren Ch. Emile Matthis[1], »han har Materialet i sin Magt til at arbeide mere zirligt end jeg kan,« men Frølich haabede efterhaanden at vinde større Herredømme over det, da det dog var en større Borgen for, at Billederne blev »mere kunstneriske«, hvis de udførtes af ham selv.

At Andersens Glæde over de Udkast, han saa hos Frølich i Paris, var vel begrundet, viser de af Kobberstiksamlingen erhvervede Skitser og Billeder til Eventyrene; Størstedelen er til det 1867 udgivne Hefte f. Eks. Billedet af Svanehams-Rovet i »Dynd-Kongens Datter« — synes til Gengivelserne at være bleven uheldigt kopierede af Matthis. Selvfølgeligt har de lette Udkast størst Friskhed. Mellem dem findes gode Skitser af Motiver, der ikke er anvendte for Værkets Illustrationer. I en ikke benyttet Skitse til en Illustration af »Noget« er saaledes med faa Streger fremstillet den gamle Kones forgæves Kalden ad de Mennesker, der ude paa Isen trues af Springfloden; uanvendte — eller uheldigt omformede — er ogsaa en Række smukke Udkast, der viser Dynd-Kongens dobbeltsidige Datter som det stygge og fromme Frøbarn.

Under et Besøg hos Frølich i Paris var Andersen bleven fejret som han elskede at blive det. Den franske Digter Sauvage, som havde været Scribes Medarbejder og paatænkte en Dramatisering af »Lykkens Galoscher«, glædede Andersen ved at vise ham et Brev fra Jules Sandeau, der

[1] Matthis omtales i Pietro Krohns Fortegnelse over Frølichs Illusrationer (Bogvennen 1900) under Nr. 109, Comtes Reproduktionsmethode under Nr. 98.

misundte Sauvage den Lykke at skulle spise sammen med Poesiens Haydn[1]. Frølichs Forlægger Hetzel syntes levende interesseret for en fransk Oversættelse af nogle af Andersens Skrifter. Fra Bordeaux beder Andersen Frølich om at faa sendt en halv Snes af sine fotografiske Portræt-

Dynd-Kongens Datter. Helga bærer Sten til Præstens Grav.

ter, »de smaa og bedste,«[2] og erindre Hetzel om Oversættelsen, »vi maa Allesammen, De, jeg, alle Kunstnere og Videnskabsmænd nu se at hævde vort lille Fædrelands Betydning, det er nu os som skal holde Dannevirke.« »Giennem hele Frankerige,« beretter Andersen fra Lissabon, »var det som en Festreise, i de fleste Byer saae jeg een og anden af mine Bøger i Boghandlerens Vindue. — Jeg glæder mig ved at mine Eventyr, der have forundt mig saa megen Glæde og saa meget Godt, nu ogsaa har bragt os to nærmere, i det jeg saa særdeles skatter Dem som Kunstner og Menneske og af hele mit Hjerte ønsker at vi to meer og meer maa blive gamle Venner.«

Efterfølgende — hidtil uudgivne — Breve fra H. C. Andersen til Frølich er saa karakteristiske, at der for Aarsskriftet turde være god Grund til ved deres Offentliggørelse at indvinde en celeber Medarbejder:

Holsteinborg den 25. Oktober 1866.

Kiære fortræffelige Ven!

Tak for al den Deltagelse De viser mig og mine Skrifter! jeg fik deres velkomne Brev for nogle Dage siden, medens jeg endnu var paa Basnæs, De skulde strax have faaet Brev igjen, men jeg var saa stemt til Digtning, saa opfyldt af et Arbeide, det forstaar De nok, at jeg ikke kunde rive mig derfra, ikke ret tænke paa Brevskrivning før jeg havde mit aandelige Liv paa Papiret. Jeg har i de tre Uger jeg har været paa Landet samlet og nedskrevet alle de mange Indtryk jeg giemmer fra Reisen, det vil sige jeg har begyndt ved Afreisen fra Bordeaux og slutter idet jeg kommer der igjen tilbage, men saa har jeg ogsaa fuldendt et nyt lille Hefte »Eventyr og Historier« der kunne komme ud til Julen.

[1] Breve fra H. C. Andersen, udg. af C. St. A. Bille og Nik. Bøgh II, s. 546. Mit Livs Eventyr. Fortsættelsens S. 138.

[2] Rimeligvis er det her gengivne Portræt, som Frølich 1876 har indrammet med Randtegninger, af en senere Dato. Originalen ejes af Kobberstiksamlingen. Ogsaa ved Andersens Død tegnede Frølich — til »Illustreret Tidende« — Randtegninger om et Portræt af Digteren (Krohns Fortegnelse Nr. 185).

Kjøbenhavn den 3. November 1866.

Kiære Ven!

Jeg begynder igjen og vil ikke tage frisk Papir, men netop det med den begyndte Skrivelse, som jeg blev forstyrret i paa Holsteinborg og siden ikke før i Dag har kunnet fuldende. Jeg reiste til Sorø for at besøge gamle Fru Ingemann, der har væ-

Dynd-Kongens Datter. Helga vil befri Præsten.

ret blind men nu ved Øienlægens Hjælp har faaet sit Syn, Opholdet der var kun halvanden Dag og da jeg kom ind til Byen, havde jeg med Flytning at gjøre og hvad der endnu mere optog min Tid, jeg maatte reenskrive selv det Eventyr og de Historier, jeg havde til Reitzel, for at Trykningen kan begynde paa Mandag og Bogen komme ud ved Juletid. Nu troer jeg at have klaret mig for dem, nu til Deres kjære Breve. Det første var jo ikke saa glædeligt med Hensyn til Hr. Hetzel; hvad Eventyrheftet med Deres Haand angaaer, da skrev jeg strax til Reitzel og han har sagt mig at nu veed De Beskeed[1]. Deres næste Brev var særdeles glædelig, og jeg kan ikke nok takke Dem for Deres Venskab og Iver for mig og mine Digtninger. Det var jo mageløs deiligt om De, Deres Kone og vor digteriske franske Ven[2] tog en halv Snees Eventyr og gjengav og de ved Deres Illustrationer belystes. Hvad Valget angaaer da mener jeg at *De* bedre end jeg vil vide at vælge mellem de mange nye De har i de 7 Hefter og hvortil nu snart kommer det ottende. Det maatte være de mest slaaende for Franskmænd. Det var mig en overraskende Glæde at høre fra Hr. Hetzel Mueligheden om at han vilde lade besørge en Udgivelse af en af mine Bøger; De har vist fra Reitzel nu modtaget et Exemplar paa Dansk af »I Sverrig«, jeg betragter denne Bog som een af mine bedste, men om den slaaer an i Frankerige veed jeg ikke. Oversætteren kan desværre neppe Dansk, De mener at han er en Tydsker, et tydsk Exemplar af I Sverrig vil han let faae i enhver tydsk Boglade; iøvrigt er den bedste tydske Udgave af mine Skrifter udkommet hos Hr. Wiedemann i Leipzig. Lad Oversætteren tænke paa om han antager »I Sverrig« maa gjøre Virkning eller om han og Hr. Hetzel foretrækker et Bind af de nye Eventyr og Historier. Jeg har opgivet for Dem tidligere hvilke der ikke vare oversatte. I Foraaret vil jeg komme til Paris, meget for at tale med Vedkommende.

Hvad Lafontaines Fabler angaaer, da findes disse, saa vidt jeg veed, oversatte paa Dansk, den Oversættelse De har givet mig og om hvilken De ønsker at høre min Mening, er ikke god nok; imidlertid vil jeg med Glæde rette de egentlige Feil i Metrum og de enkelte Udtryk der ikke gaae paa Dansk, men jeg vil ikke være Oversætter, det mægter jeg ikke og vil heller ikke nævnes; dernæst er jeg nødt til at opgive Rimene. Hvad siger De til al den Tale? Lad mig snarest vide om jeg skal tage fat eller ei, jeg skal i Løbet af 8 til 12 Dage faae det Hele fra Haanden; men som sagt, jeg troer der er bedre Gjengivelser, f. Ex. af Christian Winther. Jeg skal imidlertid, naar jeg faaer Beskeed see at opdage hvor Oversættelserne spredte staae; det

[1] Eventyrene med Frølichs Illustrationer paatænktes oprindeligt udgivne i Hefter og Frølich havde ønsket at vide, hvor lang Tid der formentes at ville gaa mellem Udsendelsen af Hefterne, desuden hvilke ny Eventyr der skulde medtages i Stedet for et Par, som allerede var illustrerede af Vilhelm Pedersen.

[2] Utvivlsomt Sauvage.

er kun at gaae en Dags Tid paa Kongens Bibliothek[1].

Bring Deres elskværdige Frue og Deres kjære lille Pige min hjerteligste Hilsen, send den ogsaa varm og hengivent til Hr. Hetzel. De fire nye Eventyrs Navne ere: Gjemt er ikke glemt. — Portnerens Søn. — Moster. — Skruptudsen. —

Jeg boer nu paa Kongens Nytorv, Hjørnet af lille Kongensgade i Minis gamle Gaard hvor jeg har en deilig Udsigt over hele Torvet og mine to Stuer ere hyggelige, ja jeg finder dem selv næsten nysselige, ved Tepper og Malerier, samt ved en stor Masse Blomster, mine mange Veninder have sendt mig. — Gid at jeg havde Dem, kjære Ven, en halv Times Tid her. Maleren Block er meget flittig og leverer deilige Billeder, nu arbeider han paa Niels Ebbesen som dræber Grev Geert. Fra Robert Watt har jeg mange Hilsener, han er i disse Dage kommet hjem fra sit Besøg i Rusland og er henrykt. Brevet jeg fik fra Georg Sand har meget glædet mig, det er jo ganske i sin Orden, da hun hverken kan Dansk, Engelsk eller Tysk, at hun Intet har læst af mig, beed Hetzel at hilse hende og naar han udgiver en af mine Bøger, den da dediceres til hende, men jeg vil naturligvis selv skrive Dedicationen.

Hjerteligst

Deres Ven

H. C. Andersen.

Kjøbenhavn den 11. Marts 1867.

Kjære, fortræffelige Ven!

Det er længe siden De har seet skriftligt Tegn paa, hvor varmt og levende De er i min Tanke; Tiden flyver hen, jeg er i denne Vinter idelig paa Farten, er til Middag og Aften ude hos elskværdige Mennesker, som ville see mig, jeg morer mig engang og faar meget lidt bestilt. Min eneste Gave paa Julebordet kjender de, Reitzel har nok sendt den til Dem. Paa næste Julebord ville Deres Tegninger give Solskin over mine Historier og Eventyr,

Dynd-Kongens Datter. Vikingefruen og Frøbarnet.

jeg er, veed De, saare glad over de Tegninger jeg allerede har seet. Reitzel venter hver Dag paa en Sendelse fra Dem, lad den nu ikke forlænge ude blive. 1865 udkom i London en Udgave af Eventyr og Historier med 100 dygtige Illusrationer, den maa der være gaaet godt af thi nu ved Juul kom andet Oplag forøget med flere af mine Eventyr, Billedbog uden Billeder og mit Livs Historie, 220 Illustrationer er fulgt med og jeg seer at i mindre Hefter sælges for Mængden under Navnet Hans Andersens Bibliothek. Det fornøier mig, men jeg har ikke en Skilling derfor end ikke et Friexemplar, jeg maa kjøbe min egen Bog. Vigtigst er det dog at den er smukt udstyret og godt oversat spredes om i Verden og jeg har nu det stille Haab at det lille Udvalg med Deres yndige Billeder vil vække Opmærksomhed i Frankrig, de glemmer jo ikke at den bliver dediceret til Georg Sand, dersom ikke »I Sver-

[1] 1866 udkom et Hefte »Fables de La Fontaine, encadrées par L. Frølich. P. Krohns Fortegnelse Nr. 113. Chr. Winther vides ikke at have forsøgt nogen Oversættelse af La Fontaines Fabler. I 1821 var udkommen en metrisk Oversættelse af Th. Chr. Bruun.

rig« allerede er blevet det. Dog har maaskee Hr. Hetzel ganske opgivet dette, jeg har slet Intet hørt. Om Gud vil, kommer jeg i Begyndelsen af April til Paris og bliver der 3 a 4 Uger, da haaber jeg at see Dem, Deres Frue og Datter, jeg haaber ogsaa at høre fornøielige Efterretninger fra Hetzel. Jeg vil være hjemme i Danmark ved Kongeparrets Sølvbryllup, Resten af Sommeren tilbringer jeg vist paa Frijsenborg, Knuthenborg, Holstenborg og flere Borge hvor man gjestfrit modtager Digteren og som da vist vil faae nedskrevet saa meget Tankerne drømte om i Vinterstormene, der kun havde Carnevalslystighed og en bitterlig Kulde.

Kjøbenhavn den 1ste Juli 1867.

Kjære Ven!

Det synes mig allerede en lang Tid siden vi mødtes i Paris, siden har Boghandler Reitzel været der og bragt mig Hilsen fra Dem; han var glad ved at have været hos Dem, men beklagede at han ikke havde faaet at see noget Billed af de mange De har til »Eventyr og Historier«, han venter imidlertid ganske sikkert i denne Maaned at erholde en Tilsending, det er saa nødvendigt at der kan tages Bestemmelse med Udgivelsen, og her behøves lang Tid hjemme med at bringe til Kundskab og i Orden. Vær endelig saa elskværdig snarest at giøre det og temmelig sikkert siig ham Tiden, der følger Mere og Hvormeget. Deres Spørgsmaal til ham om Tiden Waldemar Daa levede kan jeg ikke historisk nøjagtigt besvare, men jeg har tænkt mig at det var under Frederik den 2den eller ved den Tid. Her paa Udstillingen var forrige Aar, da jeg var i Portugal, et stort historisk Billede, der fremstillede Scenen i Historien hvor han med de tre Døttre vandrer som Tigger bort fra Borreby[1]. Om Costumet her var correct veed jeg ikke, men jeg har ikke hørt noget Angreb derpaa. Iaar er udkommet hos Alexander Strahan i London det Hefte Eventyr jeg udgav ifjor, det kaldes i Oversættelse The Will — o — the — Wesps are in town and other Tales, deri ere et Par vellykkede Billeder, særligt Mosekonen der sidder med de smaa Lygtemænd paa Skjødet[2]; see den og see efter en anden engelsk Udgave fra ifjor: Hans Chr. Andersens Stories for the household, by Dalcken, deri ere 220 Illustrationer; jeg anbefaler ikke disse for at anslaae Ideer hos Dem, disse har De selv rigeligt og langt mere fra Skjønhedens Rige, dog vil det ikke være uden Interesse for Dem at see hvorledes man i Nabolandet legemliggør mine aandelige Børn. Jeg lægger Dem ret paa Hjertet at Reitzel r e t s n a r t f a a e r en Del Billeder.

[1] Vilh. Rosenstands i 1866 udstillede Billede Eksekutionen paa Borreby fandt Sted 1681.

II

I December 1867 udkom »Femten Eventyr og Historier af H. C. Andersen, ny Udgave med Illustrationer af Lorenz Frølich«. »Den nye Bog kom meget passende Nytaarsaften hertil,« skriver Frølich fra Paris til Reitzel, »og jeg maa gjøre Dem og Herr Thiele mit Compliment for den smagfulde Udstyrelse og det udmærkede Tryk; — nogle af Billederne ere alligevel urene, som nok blive Procedeens og min Skyld.« Det undrer ham, at nogle Billeder er udeladte, — deriblandt den heller ikke i de senere Udgaver medtagne gode Slutnings-Vignet til »Sneemanden«, hvor denne smelter i Kærlighedslængsel mod Kakkelovnen. — »I de Tegninger, jeg har søgt at give Virkning, har jeg ej naaet hvad jeg vilde; derimod findes at slige som dem i »Psychen« er kommet fortrinligt; ved et saa soigneret Tryk see de ud som Raderinger; om jeg vidste at De og Publicum synes om det, vilde jeg behandle mange

[2] Den ikke særligt mærkelige Tegning skyldes F. Eltze.

Tegninger paa den Maade. Det vil jo interessere mig at høre, hvorledes Bogen er blevet modtaget; hvad siger Andersen, Criticen, Publicum og De selv; har De havt et ønskeligt Salg af Bogen.«

Tegningerne til »Psychen« er Heftets svageste. De skæmmes af den sære Dukkeflovhed, der altid fremtræder hos Frølich, taget og De ikke hørt fra mig ikke faaet Sort paa Hvidt for hvor varmt og levende De som Kunstner og Ven er i min Tanke. Det var, som De indser, en Skuffelse for mig at der ingen fransk Udgave af Eventyrene med Illustrationer af Dem, udkom til Juul og hvad De anførte om Boghandlerens Udtalelser om »Det er ganske vist«,

Slutningsvignet til »Sneemanden«.

hvor han er ringest; han havde jo aldrig haft sin Styrke i realistisk Menneskeskildring. Men hans let skabende Fantasi formaar at give udtryksfulde Billeder af de valgte Motiver, f. Eks. Hyttens Brand i »Noget«, han er Mester for at tegne yndefulde Vignetter og en fortrinlig Fremstiller af Dyr som Musene i »Suppe paa en Pølsepind«, som Frøerne og Skarnbassen. Fuldendt nydeligt er et Billede som Alfernes Deputation hos Musen med Suppepinden. De femten Eventyr er gennemgaaende saa godt illustrerede, at Frølich med nogen Rimelighed kunde paaregne sine Landsmænds Taknemmelighed.

Fra H.C.Andersen fik han følgende Brev:

Kjøbenhavn den 9. Februar 1868.

Kjære Hr. Frølich!

Allerede forlænge siden burde De have modtaget Brev fra mig med Tak for det gamle Aar og Hilsen ind i det nye, men min Tid har saa overvældende været opter mig og Enhver aldeles uforstaaelig. Det maa jo være en heel Feiltagelse eller at han ikke kjender Eventyret, men nok derom! — Det er ogsaa ret beklageligt at vi her i Kjøbenhavn fra Dem kun fik Billeder til femten Eventyr og Historier og disse vistnok ikke fuldstændigt, som De nok havde tænkt; der var vel endnu eet til »Det gamle Egetræs Drøm«, et Eventyr der frembyder flere maleriske Billeder, men De havde kun sendt eet, der ene og alene fremstillede et smukt Egetræ; jeg raadede derfor Reitzel fra at Eventyret kom med dette ene og mente at De vist senere gav flere, da det Givne kunde, tænkte jeg, give Anledning til en og anden Anmelder udtalte at her ikke var givet hvad Frølich formaar at give. Kritikken i alle de betydeligste Blade maa jeg sige Dem, hvis De ikke allerede veed det, omtaler Deres Arbeide med fuld Anerkjendelse og De hører til de lykkelige Landsmænd, man tilfulde vurderer og udtaler sig varmt om.

Fra Deres tidligste Tid, da De tegnede de smaa yndige Billeder til »Den lille Havfrue«, Billeder som aldrig kom ud i Publicum, var det mit inderligste Ønske, at De, just De, vilde faae Lyst til at illustrere Eventyrene, det er nu skeet, men først i de sidste Dage. Flere forsøgte det forud men ikke med det afgjorte Held som Leu-

Det gamle Egetræes sidste Drøm.

tenant Pedersen. Hans Illustrationer er tilfulde trængt ind i det danske Publicum, de ere givne med Lune og med inderlig Kjærlighed til den lille Digtning selv, det er altsaa blevet en mindre let Opgave for Dem som kommer efter ham at hævde samme Plads, end sige skaffe sig een endnu høiere, jeg henvendte derfor Reitzel paa den Eeneste jeg saae kunde gjøre det: Lorenz Frøhlich. Jeg takker Dem hjerteligt fordi De har paataget Dem dette Arbeide, og vilde have været end mere glad der ved om De havde været i Stemning og faaet Tid til at udføre Hefte for Hefte, som disse fulgte og ikke sprunget, som Tilfældet er blevet, dog det er mindre væsentligt! De vil, som sagt, i alle ret betydende Blade kun læse Ros og Beundring, det vi ellers ikke er saa ubetinget riig paa, men foruden Redacteurernes Dom er der ofte en anden, den i Publicum selv, denne smælter her i det væsentlige sammen med al den Erkjendelse De erholder for De smukke Billeder til de femten Billeder, men De sammenstilles, som man maatte vente, altid med Petersen og medens De hos Kunstnere f. Ex. Bloch og Andre særdeles roses for at have givet det meest kunstneriske, fremhæve Lægfolk at der er noget Fremmet, noget ikke Dansk, i flere af Billederne, og dersom De, ved at blive gjort opmærksom her paa, giver disse Ret, da vil jeg ikke fortryde at jeg har taget Mod til mig for at sige det til Dem, der saa let kan rette Sligt. Den eneste Anmældelse jeg har truffet paa som nærmer sig den stille Folke-Udtalelse, har jeg klippet ud og lagt heri Brevet, idet jeg veed, at en Kunstner af den Betydning som Deres, kan man aabent tale med om hans Værk og han selv bedst afgiør om Dommen er heel forfeilet eller der er Gran Sandhed i den. Det vil dybt bedrøve mig om der i dette skrevne, skulde synes Dem en kold, kritisk Luftning, fra de nordlige Lande hvor Kritikken altid blæser skarp og kold. — Maaskee er det keitet af mig at udtale mig saa frit og aabent hvor jeg maaskee er paa galt Spoer, men det vil og maa De indsee at det er i Kjærlighed til Sagen og Forvisningen om Deres Kunstner-Magt og Sjæl jeg har gjordt det. — Om al den Hæ-

der og Glæde min Fødeby Odense har forundt mig ved at optage mig som Æresborger, har De vist nok hørt og læst; jeg var overvældet derved, dertil lidende af Tandpine, først da de sidste Folke-Hurra lød idet Banetoget foer fra Odense blev jeg forunderlig let og varm om Hjertet og følte hele Glæden over den Velsignelse Gud havde forundt mig. I amerikanske Blade, saagar, var Festlighederne meget nøiagtig og indtil Enkeltheder meddeelt. I Amerika og Engeland synes jeg at have et stort Publicum; ikke færre end tre store illustrerede Eventyr-Udgaver ere udkomne og det fra tre forskjellige betydelige Boghandlere. Af franske Blade og Skrifter seer jeg, at jeg begynder at omtales i Frankrige, men om mine Arbeider ville faae Indgang der, som i Engeland, Holland og Tydskland tør jeg ikke troe. Hils paa det hjerteligste Deres elskværdige Frue og Datter, bring Hr. Sauvage og andre Venner og Bekjendter min Hilsen; lad snart mig eller i det mindste Hr. Reitzel vide hvorledes det gaaer med de forvæntede Billeder og tænk paa, om det ikke er Deres Idee imod, at tage som eet af Motiverne til »Egetræets Drøm« et Parti af hvor de andre Straae, Blomster og Planter skøde op i Luften efter Træets Krone eller lader sligt sig ikke give? Det er ikke umuligt at jeg i Foraaret kommer til Paris.

Deres inderlig hengivne
H. C. Andersen.

Den Brevet i et Blad-Udklip vedlagte Anmeldelse lyder saaledes:

Bognyt. Femten Eventyr og Historier af H. C. Andersen. Ny Udgave. Med Illustrationer af Lorenz Frølich (C. A. Reitzel). Disse femten Eventyr er blandt dem, der ikke er illustrerede af V. Pedersen. De heldigste af Illustrationerne forekommer os at være: Tolv med Posten, Pebersvendens Nathue og Hvad Fatter giør, det er altid det Rigtige. Som naturligt er, leverer en Kunstner som Frølich ikke noget i og for sig daarligt i sit Fag; men Grundtonen i Andersens Eventyr og Historier er ikke heldig truffen i Illustrationerne, og de staae f. Ex. i denne Henseende langt tilbage for V. Pedersens, deres kunstneriske Værd ufortalte. Saagodtsom alle Pedersens Illustrationer ere anlagte gemytligt, humoristisk; i Frølichs skinner Satiren mere igjennem. De minde en Deel om Charivari-Maneren. Dertil kommer, at flere af Personerne mangle det hjemlige Præg, saaledes i Skarnbassen, Klokkedybet, Abc-Bogen o. fl. Udstyrelsen er særdeles smuk.

Skarnbassen.

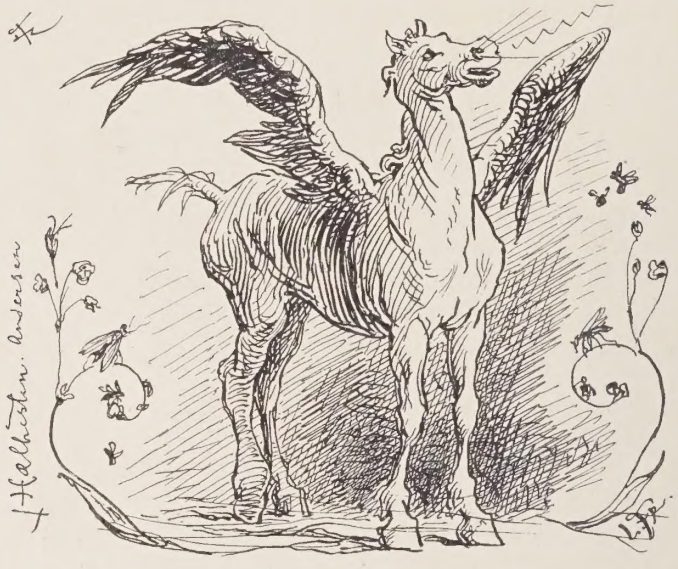
Frølich sendte H. C. Andersen følgende — her efter Koncepten afskrevne — Svar:

16. Febr. 1868. Paris. 18. r. Mariguan.

Kjære Professor.

Deres Brev kom for seent til at faae nogen practisk Betydning, thi Arbeidet er næsten færdigt fra min Haand. —

Men selv om det var kommet i Tide, tvivler jeg om, at det vilde hjulpet stort; thi, om jeg ogsaa vilde tænkt paa vort Publicums Smag og Ønsker, havde det næppe forandret meget. — Naar man, som jeg har gjort, fordyber sig i et Æmne, som ret tiltaler, og Billederne præsentere af en anden Mening. Jeg vil imidlertid haabe, at de dog gjøre Fornøjelse, hvilket De ogsaa siger i Deres Brev, — og at ej for mange vil underskrive den Critik, De sender mig, uagtet De sender mig den som en omtrentlig Udtalelse af Publicums Mening. — At sammenligne mine Billeder



Helhesten.

sig af sig, dobbelt saa mange, som jeg kunde anvende; naar jeg derefter udfører dem med Fornøielse uden noget som helst andet Hensyn, er det rimeligt, jeg gjør det bedste, jeg kunde. — Om saa Folk synes bedre om Pedersens, maa jeg sige »hver nyde, som han nemmer, da Ingen skeer Uskæl«, uden derfor at være ligegyldig for Andres Dom.

Jeg holder ogsaa af Pedersens Billeder; deres Troskyldighed og Hjemlighed gjøre dem vist især kjære for det danske Publicum. — Der er meget Lune; ofte finder jeg ham rigtignok triviel, især i det ideelle, og der fattes Skjønhed. —

Den fordelagtige Critik, som De omtaler, men, som jeg ej kjender til, da jeg ej har Tiid at gaae i Caffeen efter de danske Blade, hjælpe ej stort, naar Publicum er med Charivaris, forekommer mig barokt. — Er det muligt, at jeg, som henrives af Hjertet, Lunet, Gemyttet i Deres Fortællinger, frem for alt andet skulle gjengive Satiren? jeg, der aldrig har dyrket dette Element udelukkende, og har opnaaet min Kunstnerstilling ved Gjengivelsen af Barnets Naivitet, ideelle og inderlige Fremstillinger.

Men, hvad der havde interesseret mig særdeles, skriver De ej et Ord om; nemlig Deres egen Mening, særligen, og uafhængig fra Andres.

Havde blot Reitzel eller De udtalt det Ønske at faae Tegningerne i den en Gang givne Orden, kunde jeg saa let have opfyldt det. —

Jeg undrer ej over, at De ej kan begribe Hetzel; det var efter Gjennemlæs-

ning af Oversættelsen, vi expres havde gjort; — jeg har tænkt, at han har havt andre Aarsager, han ej har udtalt; men hans Venner sige, det ligner ham. —

Alligevel haaber jeg en Gang at udføre min Plan; — jeg troer vel ej, at De her bliver saa populair, som i de Germaniske Folkeslag, Franskmandens Gemytsliv er saa forskjelligt fra vort; men en Deel af 3; vi glæde os til at see Dem til Vaaren med Svalerne. —

Deres inderlig hengivne
L. Frølich.

III

Til Reitzel skriver Frølich d. 3. April 1868. »Det gjør mig ondt at erfare, at De ej har haft bedre Resultat med Ud-

Pigen, som traadte paa Brødet.

Deres Arbejder vil nok slaae igjennem her, De er jo alt begyndt. —

Jeg maae dog see om jeg kan faae de Engelske og Amerikanske Illustrationer af Deres Æventyr at see; holder De af dem? —

Efter alt, hvad De tidligere har gaaet igjennem, kan jeg forstaae, hvor godt sligt som Deres Modtagelse i Odense maa virke paa Dem med Deres sensible Gemyt; nu er vel Spaadommen gaaet i Opfyldelse. — Nu maa jeg ende med, hvad jeg kunde begyndt med at takke for Deres venlige Brev og Deres gode Ønsker, jeg ønsker Dem ligeledes alt godt, og kjære Besøg af Musen. — Til Egetræet havde jeg gjort 2 andre Tegninger: en lille Himmelfart, men jeg veed ej om jeg sendte den, thi den kom ej saa godt i Trykket; der vare menneskelige Figurer for Planternes Sjæle; Planter alene vilde ej tale i mine Hænder; findes den ej, saa lad mig det snart vide, saa skal jeg gjøre Dem et stort Billede dertil. — Mange Hilsener fra os alle

gaven af første Hefte. Jeg vil haabe for Deres og for min og for Publicums egen Skyld at de faae Øinene lidt bedre op for mine Tegninger.« Og i November: »Uagtet Dagbladets Critik ej gielder saa meget for mig; samme kan fattes ligesaa vel Evne som Villie til at vurdere mine Billeder, — saa er det jo klart af Deres Brev, at det smukt udstyrede Hefte ej har behaget hjemme, hvilket gjør mig saa meget ondt, da jeg ej indseer, hvorved de øvrige Billeder skulde opnaae en bedre Skiebne.« Hvis Frølich, som Reitzel ønsker, skal fortsætte Illustreringen, »bliver det med mindsket Lyst og Tillid, og det er et Spørgsmaal, om det da ej vilde svare bedre Regning at vælge en anden Kunstner til at complettere Udgaven, hvis Løsning mere kunde opnaae vore Landsmænds Sympati.« Forgæves fremfører Frølich Aaret efter samme Forslag: »naar mine Landsmænd ej synes om mine Tegninger, er det jo bedre, de ere fri for dem.« Efter Reitzels Anmodning blev dog Illustrerin-

gen fortsat og fuldført af Frølich; »H. C. Andersen mente at 2den Sendelse var heldigere end første.«

Nogen Forandring af Billedernes Karakter skete dog ikke. Frølich vedblev at

ningsvignet viser, at Frølich kunde være en udmærket Landskabstegner. Maaske minder Billedet af Manden med Juleneget ligesom andre af Frølichs Tegninger en Smule om Bertall, der iøvrigt selv har

Pigen, som traadte paa Brødet.

være Frølich. Og hans Stil var unægtelig ikke udpræget dansk. Oprindelig uddannet under Indflydelse af Ludwig Richter var den senere bleven stærkt personlig, men dog ikke helt upaavirket af de Omgivelser, under hvilke han levede. Til den nævnte anden Sending hørte sandsynligvis Illustrationerne til »Pigen, som traadte paa Brødet«. Begyndelsesvignet og Slut-

tegnet nette Illustrationer til Soldis i 1855 udgivne Oversættelse af Andersens Eventyr. Sikkert er det, at de uhyggelige Væsner, der i Helvede modtager Inger, i høj Grad minder om Gustave Doré. Der er ogsaa lidt af hans Stil i Fremstillingen af Staklen, der staar som det stive, af Edderkoppespind omvundne Postament i Helvedes Galleri, hvor Fandens Oldemor spa-

serer strikkende og filosoferende. Alligevel er det jo en ved sin fantastiske Uhygge glimrende Fortolkning af Eventyret; — den her gengivne Tegning er iøvrigt meget bedre end den til Bogen anvendte. — Manglede Frølich end Vilhelm Pedersens Samfølelse med det hjemligt danske, havde han til Gengæld Ævner, der fattedes Forgængeren, hvis Flugt til Fantasiens Rige, hvor den forsøgtes, kun var mat og tung. Selv i sin Nedgang var Frølich et rigere Talent. Eventyr-Illustrationerne er af meget ulige Værd og hører ikke til hans priseligste Gerninger, men ingen dalevende dansk Kunstner kunde have magtet Opgaven tilnærmelsesvis saa godt.

Et af de af Bille og Nik. Bøgh udgivne Breve til H. C. Andersen viser, at Frølich har spekuleret meget over Eventyrenes dybere Betydning. Han spørger den 26. Okt. 1872 Digteren, om Meningen med det lidet indholdsvægtige Eventyr »Loppen og Professoren« er den, at Luftskipperen vel er Kunstner, men hans Kunst ikke himmelbaaren, kun egnet til at begejstre alle Aandløse, Halvstuderte og Vilde, den Kunst, som bliver bedst forgyldt, og som selv den sande Kunstner tildels maa lære for at kunne tilfredsstille sit Publikum.

I Billes og Nik. Bøghs Samling af Breve fra H. C. Andersen er (II, S. 683) meddelt Digterens Tak for Frølichs Tegninger til Eventyrenes siste Bind. Kun maa han paatale, at Helhesten i Strid med Folkesagnet har fire Ben i Stedet for tre. Frølich troede vel netop at have gjort det særlig godt ved at fremstille Helhesten, der efter »Gudfaders Billedbog« om Dagen er tøjret i Avisen, men om Aftenen vrinsker foran Poetens Dør for at varsle hans Død, som en Karikatur af Pegasus, et hæsligt Øg, hvis kritiske Spark saavel Tegneren som Digteren havde faaet at føle. Men han ændrede efter Ønske sin gode Tegning af den firbenede til en intetsigende af den trebenede. Heller ikke med Billederne til »Den store Søslange« var Andersen fornøjet, de gengiver ikke, hvad Ordene udmaler; den store Hval »maatte see ud som en heel svømmende Koral-Ø; læs igjen min Beskrivelse!«

Brevets Slutning er vémodig: »Forbi, forbi ere alle Historier!« kan jeg sukke med Grantræet. — Lev vel, kjære Ven, og endnu engang Tak for alt det smukke, De har givet

Deres taknemmelige

H. C. Andersen.

KRISTIAN ZAHRTMANN

Aarsskriftet har en Pligt til mellem de i 1917 afdøde danske Kunstnere med særlig Tak at mindes Kristian Zarthmann. Han var ifjor dets Medarbejder og med sin vanlige Offervillighed til at støtte et efter hans Skøn priseligt Formaal indmeldte han sig straks i »Dansk Kunstmuseumsforening«. Havde han talrige Venner saa var det visselig fortjent. Sit lyse Livssyn og milde Sind havde han udviklet gennem Selvopdragelse og havde med sin Vilje til Optimisme større Held end Candide. Paa Julekortet med de gengivne Smaaportræter har han skrevet: »Jo ældre jeg bliver — desto højere skatter jeg mit Valgsprog: Skidt med Naturen, naar man blot har Mennesket«. Slige pointerede Udtalelser maa ikke tages for bogstaveligt, han var jo Blomsterelsker og Blomsterkender som faa, men han følte sig lykkeligst i Menneskets Selskab. Han havde udregnet, at han kendte et Par Tusind Personer og det var næsten alle herlige Mennesker. Om mange af sine unge Elever kunde han tale med en Forelskets Begejstring.

Størsteparten af vore bedste yngre Kunstnere har søgt hans Skole. Mange af dem var Modsætninger til ham, Naturmennesker og Naturdyrkere. Han paatvang dem aldrig sin Opfattelse. I pædagogisk Henseende var intet visere end hans Lære: Talentet er Flid; alt naas ved Udholdenhed. Maaske er det en Vranglære, men det er ubestridelig sandt, at Enhver naar hvad han vil, forudsat at han vil hvad han kan. Om sig selv sagde han: Jeg har aldeles intet medfødt Talent, men jeg har været flittig.

Jærnflittig var han. Kom han ned til sine Venner i Italien, spildte han ikke Tiden med at opsøge særligt tiltrækkende Motiver, han gav sig straks til at male det første det bedste i Tillid til at det gennem en omhyggelig Udarbejdelse kunde blive et godt Maleri. Han manglede jo dog ikke det medfødte Talent. Den Intelligens i Opfattelsen, den Skarphed i Karakteristiken, der allerede præger hans første historiske Billeder, viser et betydeligt Talent. Han havde ganske vist ikke den Marstrandske Fantasis glimrende Skaberkraft, han maatte mere møjsommeligt konstruere sine Billeder efter sine Modeller; det er ikke tilfældigt naar den for hans Stil og Væsen saa karakteristiske

Artikel i Museets siste Aarsskrift handler om Modeller eller at Madam Uglebølles Navn gennem ham overgaar i Historien. Han viste en virkelig genial Ævne i Anvendelsen af sine klogt valgte Modeller. De omformedes til Fremstillinger af historiske Personligheder med deres ydre og indre Særpræg, med deres menneskelige Karakter og sjælelige Indhold, saa de syntes os fuldt troværdige Skildringer af Kristiern den anden og Sigbrit, Christiern den syvende og Caroline Mathilde, Dorthe Biehl og Leonore Christine. Han havde med en Videnskabsmands Grundighed studeret disse Fortidsskikkelser og kendte Kærnen i deres Væsen. Nævnes hans Navn, saa mindes ogsaa Leonore Christines, men nævnes hendes, saa mindes ogsaa hans. Ogsaa hun havde Viljen og Ævnen til at gribe alt ved den »liiderlige Hanck«, de mange Fængselsaar, hvis Mangel paa Bevægelse maatte have gjort Kroppen svær, havde ikke bøjet hendes ranke Ryg og formørket hendes klare Aand. Hende har han elsket med hele sit varme Hjertes glødende Begejstring og som en kærlig Søn indlevet sig alle hendes Tanker, Følelser og Stemninger, Græmmelsen i Fængslets sorte Nat, naar hun følte sig elendig som Job, Taalmodigheden gennem alle Trængsler, Fromheden i hendes Sind, naar hun i Biblen søgte Trøst, den kongelige Stolthed i hendes Væsen, da Friheden atter blev hende tilbudt. Selv hendes ukristelige Fryd over ramme Uvenners bitre Død har Zahrtmann delt. Som det alt tidligere er sagt: Bedre end for den græske Sanger er det lykkedes for Zahrtmann at fuldføre Kærlighedens Mirakel og kalde den Elskede tilbage fra Skyggernes Rige.

Han elskede Italien med den klare Luft, de tindrende Farver, de glade, elskværdige Mennesker, der ogsaa elskede ham. Men der er ingen Grund til her at optælle alle de gode Gerninger i Zahrtmanns Malerkunst. End mindre de daarlige. Vi ved jo nok, at ingenlunde alt, hvad denne af vort Publikum først forkætrede og siden forkælede Kunstner har frembragt, er af lige Værd, hans Smag — ogsaa i Bedømmelsen af Kunst — var usikker, hans personligt uddannede Kolorit kom paa Afveje. Men Kunstneren var dog som Mennesket. Egenartet, enestaaende, uerstattelig.

TYGE MØLLER

Herhjemme havde Tyge Møller taget Magistergraden i Filosofi. Han siges i sine unge Dage at have givet Løfter om at udmærke sig i denne Videnskab. Men allerede for mange Aar siden havde han bosat sig i Paris og oprettet en Klinik for Sygegymnastik. Han indlevede sig helt i franske Forhold; dog havde hans hyggelige Pariserhjem enkelte Minder om Danmark. Der var det store »Hønsetæppe«, hans Moder havde udført efter P. C. Skovgaards Karton med en Dygtighed, der vel har medvirket til at fremkalde hans Hustrus originale og fortrinligt udførte Broderier. Der var ogsaa Landskaber af hans Broder, Maleren Schønheyder-Møller, hvis Forsøg paa at fremstille selve Solen næppe vandt tilstrækkelig Anerkendelse og Opmærksomhed. Tyge Møller hørte til en stærkt kunstinteresseret Slægt, og der var en egen glødende Lidenskabelighed i hans Kærlighed til Kunst. Ivrigheden i hans Væsen kunde undertiden synes mere fransk end dansk.

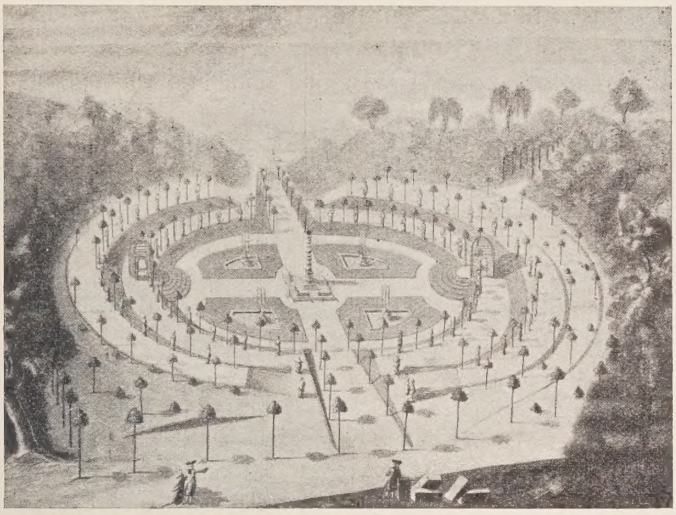
Gennem mange Aar havde han troligt fulgt alle seværdige Udstillinger og betydelige Kunstauktioner i Paris. Han havde studeret dem med ren videnskabelig Grundighed og som ingen anden Dansk erhvervet et nøje og udstrakt Kendskab til Blomsten af den nyere franske Malerkunst. Rigtignok afholdt

han sig i Reglen fra Køb af Malerier, da han med Rette mente det ulige lettere at skaffe sig de fortrinligste Tegninger. Hans Indtægter var heller ikke større end at han saa sig nødsaget til at udnytte sin Indsigt for at skaffe dem en ikke uvæsentlig Forøgelse. Gennem sin glimrende Katalogsamling og sine intime Forbindelser med franske Kunstsamlere og Kunsthandlere vidste han, hvor alle fremragende Værker af Frankrigs bedste Malere var at finde. Derfor kunde han yde den virksomste Støtte til Planerne for Afholdelsen af en Udstilling i København i 1914 af fransk Malerkunst fra det 19de Aarhundrede.

Med Glæde tog han Hovedbyrden ved dens Forberedelse paa sine Skuldre. Han arbejdede energisk for at faa den omfattende og betydelig, anstrengte sig haardnakket for at omstemme de Vrangvillige, og han opnaaede det ofte. Dog ikke altid. Faa gør sig de rette Forestillinger om Vanskelighederne ved en saadan Udstilling. Et Hovedværk af Delacroix (Biskoppen af Lüttichs Mord) blev trukket tilbage, de bedste til Udstillingen lovede Billeder af Matisse solgtes umiddelbart inden dens Afholdelse til Rusland, van Gogh maatte udgaa, fordi der rejstes Tvivl om de tilbudte Billeders Ægthed. Tyge Møller fik ikke udarbejdet sit Catalogue raisonné; med kort Varsel maatte Udstillingskataloget trykkes i Paris, hvor efter almindelig fransk Skik Billederne indsattes i Bogstavorden efter Malernes Navne. Alligevel blev Udstillingen til megen Ære for Frankrigs Kunst, for ham selv og for os. Han var bleven for fremmed for danske Forhold og danske Sind til at forstaa, at den ikke blev modtaget med udelt Taknemmelighed. Men bragte den end sine Garanter et betydeligt Tab, har den dog været mange til stor Glæde og haft udmærkede Eftervirkninger. Af de udstillede Billeder har Danmark beholdt Arbejder af Corot, Daubigny, Daumier, Delacroix, Fantin Latour, Gauguin, Manet, Matisse, Monet, Rousseau og Sisley. Mindre end i tidligere Tid gælder det nu, at Kunstinteresserne i Danmark fortrinsvis begrænses til at gælde Landets egne Frembringelser.

Har Tyge Møller end sit væsentligste Krav paa af Museet at mindes med Taknemmelighed for sin Andel i Tilvejebringelsen af den franske Udstillng, bør Aarsskriftet dog ikke glemme, at han i dets andet Bind har skrevet en varmt følt Artikel om Daumier. Det skyldes kun Krigen, at Museets Taknemmelighedsgæld til Tyge Møller ikke blev større. Han havde paataget sig at skaffe det en Udstilling af udsøgt fransk grafisk Kunst. Paa dette Omraade var han særlig interesseret og erfaren. Han var den første, der havde været opmærksom paa Corots »grønne« Raderinger, og han havde ordnet Udstillingen af Zorns Raderinger i Paris; — rigtignok svigtede han senere Zorn for Rembrandt — Andre gode Planer har fulgt Tyge Møller i Graven.

De, der har kendt Tyge Møller, vil vide, og han ogsaa ejede et udstrakt Kendskab til nyere Litteratur, — han var Ven med Émile Verhaeren, — og de vil taknemmeligt erkende, hvor meget de stedse har kunnet drage Nytte af hans Indsigt paa de Omraader, der gav hans Liv dets bedste Glæder.



Det norske Haveanlæg i Fredensborg.
Tegning signeret J. G. Grund, tilhører Hr. Borgerrepræsentant J. Rump.

NORDMANDSDALEN OG DENS FIGURER.

I Bergens Museums Aarbog 1915—16 har Museumsinspektør E. Lexow givet nogle interessante Meddelelser om Figurerne i Nordmandsdalen i Fredensborg Slotshave. Forskellige Omstændigheder, som nærmere udvikles, gør det sandsynligt, at Forbillederne for nogle af disse Figurer, der er udførte af J. G. Grund, er tagne fra Elfenbensfigurer eller paaklædte Dukker af den norske Billedhugger Garnaas. I »Arkiv og Museum« 1917 har Museumsinpektør O. Andrup suppleret disse Meddelelser med forskellige Data vedrørende Garnaas Ophold i Danmark og Regnskaberne for Grunds Levering af de talrige Figurer til nævnte Anlæg.

Figurerne i Nordmandsdalen er de bedst kendte Arbeider af denne Kunstner, der havde faaet sin Uddannelse hos den franske Billedhugger Adam i Berlin. Disse talrige Figurer er forfærdiget gennem en lang Aarrække, og vi ser, som det fremhæves i »Arkiv og Museum«, en væsentlig Forskel i Stil mellem de første og de sidst leverede Arbeider, men lige som det ogsaa bemærkes her, er det sandsynligt, at de inderste Kredse er de ældste. Foruden disse Figurer findes der paa Fredensborg en Børnegruppe af samme Kunstner, maaske den af O. Andrup omtalte fra 1763. Af andre Arbeider af Grund findes et mindre Epitafium i en Landsbykirke paa Sjælland samt et stort ikke tidligere omtalt Gravmonument i Horsens Klosterskirke over Apotheker Schmidt fra 1775.

Dette Haveanlæg, som Grunds Navn særligt er knyttet til, giver os nu om Dage kun en svag Forestilling om den gamle Haveplan, efterhaanden som Tiden har udjævnet og tilgroet det, saa at de oprindelige Principer, det er anlagt efter, er gaaet tabt og det ganske har mistet sin Karakter.

Den ovenfor gengivne Tegning viser Billedhuggerens Plan for Anlæget, nemlig et typisk barokt amfitheatralsk Anlæg, omgivet i stigende Rækker af Figurer og klippede Træer, indfattet som med en Mur af et Bosket og med et Midtperspektiv, bestaaende af en Allee, der fører ned mod Søen, saaledes at den aabner Besku-

eren den skønne Udsigt til denne. Dette giver en smuk og naturlig Afslutning istedet for som det ogsaa var Brug ved slige Anlæg og at lade Alleen ende med en Fontæne eller Statue. Tegningen tør antages at være udført som et Udkast til Planen for Anlægget. Medens Figurerne er nogenlunde detaillerede, saaledes at enkelte som det dansende Par er kendelige, er Obelisken angivet med en mindre Størrelse end Grunds Obelisk fra 1765, velsagtens af Hensyn til Perspektivet mod Søen og for at give Plads for de fire Vandspring, der dog næppe er bleven til Virkelighed. De to Lysthuse er karakteristiske for Tiden og for Billedhuggerens Tanke, at Kongen her skulde sidde omgivet af sine tro norske Undersaatter.

Ligesom Haven paa Hirscholm var udstyret med et »Theatrum«, har det været Hensigten at give Fredensborg Have et lignende Theater, men i ny og national Form. Som Anlæggets Historie former sig er det sandsynligt, at det er tænkt som en Ramme om denne Række norske Bønderskikkelser. Thi Valget af disse Statuer er næppe noget tilfældigt Valg af Skulptur for at dekorere et Haveanlæg. Det er sandsynligvis en lang Tid i Forvejen fattet Plan at anvende en Række af Figurer med dette Motiv; herfor taler ogsaa den Hurtighed, hvormed disse afleveres fra Billedhuggeren. Det synes derfor som man med nogen Ret kan formode, at Samarbejdet mellem Garnaas og Grund først har skabt Figurerne, og at dernæst Grund har faaet overdraget at tegne et Anlæg, egnet til at give disse en passende Plads, og hertil har han rigtigt og godt anvendt de hævdvundne Regler for Havekunst paa de stedlige Forhold.

Forklaringen paa, at man søger disse nordiske Motiver, er sandsynligvis at søge deri, at fra 1760erne begyndte Interessen for det nationale i Natur og Folk at vaagne, man begyndte at føle en national Selvstændighed i en anden Betydning end forhen og at ønske ved Udvikling og Ophjælpning af alt, hvad der kunde fremme denne, at gøre sig uafhængig af Udlandet. Paa Kunstens Omraade ønskede man navnlig Uafhængighed af de romanske Lande. Og naar man ud fra denne Betragtning vil søge noget særlig nordisk, er det naturligt, at man til kunstneriske Motiver valgte at fremstille Nordboer i Nationaldragter.

Det er som et Led i denne Bevægelse, at man kan betragte den Interesse for disse, der giver sig Udslag ikke alene i den norske Bondekunstners Elfenbensfigurer, men i Dukker paaklædte i deres Dragter. Gennem et Aarhundrede havde Voxplastiken spillet en ikke ringe Rolle, man fremstillede Fyrsterne som paaklædte Figurer med Voxansigt og allerede i 1635 havde Salomon v. Haven i Bergen haft Lejlighed til at vise sit Talent til at udklæde Dukker. Det laa nær for disse Øjemed at bruge den nationale Færdighed i Træskærerkunsten; men som Weinwich siger: »det er overalt at beklage, at uagtet alle de store Anlæg, den norske Nation og især dens Bønder har til Snitværk og Billedhuggeri, ej bedre og hensigtsmæssigere ledes og udnyttes«, og han ønsker de unge Genier sendte til Akademiet i København, men under sikker Mands Opsigt der, »at de ej skal komme som liderlige Fugle hjem igen«.

Garnaas har sikkert haft mange Samtidige, der dyrkede hans Kunstart, og at man forsøgte at udnytte den Popularitet, den nød, herom vidner en Annonce i Adresseavisen for 1787 Nr. 243 i hvilken der tilbydes »norske Bønderbilleder udskaarne af Træ og ordentlig paaklædte, saa naturlig simpel som de klædte sig paa hvert Sted. Herskaber og Elskere af slige Samlinger kan naar Prøven vinder Bifald bestille og til Foraaret bekomme en komplet Samling fra hele Norge eller

enkelte fra hvilket Sted Liebhavere vil forlange. Prøver fremvises i Vinkælderen, Hj. af Myntergade og Springgade«. Men den oprindelige Tanke synes hurtigt at være forfladiget og bleven til Nyfigenhed og den lille Kunst er blevet draget ned i et lavere Niveau. I samme Avis for 1788 Nr. 225 averterer en norsk Bonde ved Navn Eidal: »at han forfærdiger Figurer af Træ fremstillende norske Brudefolk i deres Dragt til Hest samt en Hund med en Hare, hvilket alt sammen bevæger sig i Runden«. Det er at se i Teglgaardstræde for 8 Sk.

»Nordmandsdalen« er dette lille Anlæg i Fredensborg blevet til ved at blive opslugt af Skoven og ved at dets oprindelige omhyggeligt beregnede Plan er udvisket, og ilde er de gamle Statuer blevet behandlet af en uforstandig Kritik. I Virkeligheden er de det eneste Motiv for Havedekoration i Fredensborg, som er i Overensstemmelse med Tidens moderne Tanker, nemlig nordiske nationale Motiver. Den øvrige Skulptur i Haven er i Sammenligning hermed for største Delen en Efterligning af en Dekoration, som i Udlandet allerede dengang var forældet og i Færd med at afløses af anden Stil.

For os har disse Figurer deres store Interesse derved, at de er et af de første Forsøg paa i Skulptur at skabe en national realistisk Kunst. I samme Retning gaar senere C. F. Stanley i det smukke Relief paa Appelbyes Monument i Christianskirken og hans Udkast til Bondefiguren til Monumentet for Bernstorf. Men denne Trang til Selvstændighed og Folkelighed i Kunsten havde haarde Vilkaar herhjemme, trængt som den var, baade af Klassicismen og af den stærke germanske Reaktion mod det 18 Aarh.'s franske Kunstretning.

1916—17.

VICTOR P. CHRISTENSEN.

CARL W. SCHNITLER:
NORSKE HAVER.
UDG. AF NORSK FOLKEMUSEUM.
KRISTIANIA. 1916 I—III 4°.

I et Digt La Fontaine skrev om det pragtfulde Slot og Haveanlæg, som Ludvig XIV's Finansminister Fouquet havde ladet bygge, lader Digteren fire allegoriske Figurer optræde — Arkitekturen, Malerkunsten, Havekunsten og Digtekunsten. De træder frem for en Domstol, hvor Fouquet selv præsiderer, for hver at hævde Forrangen for sig, fremfor de andre. Efter Bygnings- og Malerkunsten, som begge viser sig meget sejrssikre, kommer Havekunsten frem. Hun er saa betagende skøn, mild og stille, at Dommeren alt paa Forhaand bliver betaget af Ynden i hendes Væsen. Da hun saa i enkle og skønne Ord begynder at tale sin Sag, vinder hun alles Hjærter, og hvis ikke Malerkunsten havde forevist et Billede af hende i Vinterdragt, vilde hun have vundet den Pris, som nu blev tildelt Digtekunsten.

La Fontaine og hans Samtid saa mere Skønhed hos Havekunsten end vor Tid har set, desværre har man i det sidste Aarhundrede skilt denne skønne Dame fra hendes Søster Arkitekturen og til Skade for begge. Det er den nyeste Tid, som atter har søgt at forene de to Kunster, der tilsammen udgør vor Kulturs skønneste Pryd. Men den moderne Tid er vanskelig stillet, om den vil bygge paa sit Lands Traditioner. Den gamle Havekunst er glemt, og hvad vi har tilbage, svinder med hvert Aar, thi denne noble Passion er ikke alene en af de skønneste, men tillige den kostbareste. Man maa derfor beklage, at den Kunst, som vi har og har haft i vore Havers Anlæg og Komposition, aldrig er blevet samlet; det vilde sikkert være et ikke ringe Vidnesbyrd om vor Kultur, og det vilde vise den Betydning Havekunsten har haft for vor Skulp-

tur i et Par Aarhundreder før den blev reduceret til den beskedne Stilling, det 19 Aarh. har givet den.

I Norge har den unge videnskabelige Forskning gjort et stort Arbejde for paa alle Omraader at lægge frem Vidnesbyrd om Landets nationale Kultur. Med et stort Værk i tre Bind om et Emne, der for Danmark er nyt og ukendt, viser Universitetsstipendiat Carl W. Schnitler os en ny Side af denne i sin Bog om Norske Haver.

Det er en Kunsthistoriker, som har taget sig for at ordne dette store aldrig tidligere bearbejdede Materiale stilkritisk under kunsthistoriske Synspunkter, og som har givet Bogen dens videnskabeligt systematiske Karakter. Vi lærer at kende Klosterhaverne, de middelalderlige Haver og Renaissancehavernes Giardino intimo. Vi ser, et Norge, der alt fra Middelalderen kæmper mod alle Klimatets og Jordbundens Hindringer for at forskønne sig Tilværelsen med Havernes milde Gaver og for at give Haven den Form, som Tiden krævede, tillempet efter Forholdene I den katholske Tid havde man drevet Frugthaverne saa vidt, at en lille By som Hamar havde sine Podemestere, der levede af at pode Frugttræerne, og vi læser om Bøndernes Most og Kirsebærdrank og om hvor tidlig man øjnede et velkomment Skatteobjekt i Frugttræernes Afgrøde. Forfatteren viser os den norske Renaissancehave, hvorledes de kunstneriske Tanker dengang i højere Grad end nu var Almeneje, og hvorledes disse Haver bevares med en mærkelig Konservatisme lige op til Nutiden. Det er ikke alene de fornemme Haver, men ogsaa de beskedne Sømandshaver med hollandsk Renlighed og Stil, som taler til Nutiden om en anden og sikrere Skønhedsfølelse end vor. Rørende er den Kærlighed og de Ofre man bragte Haven ved at hente Muld langvejs fra til at lægge paa Fjeldet. Man lod Skibene tage den dyrebare Muldjord hjem som Ballast fra Spanien og Holland. Norge ejer en Række gamle Herregaards-Haver med Renaissancepræg, der som den skønne Have paa Rosendal i Hardanger »minder om Æventyrets slumrende Skov, fuld af Stemning, af moden Skønhed og bevidst Fornemhed«.

Som Indledning til de forskellige Stilformer giver Forfatteren nogle meget værdifulde Oversigter over den europæiske Havekunsts Histore. Vi ser, hvorledes de store Arkitekter i Italien ligefra L. Battista Alberti, Leonardo og Rafael var Havekunstnere, der har theoretiseret over, anlagt og udkastet Haveanlæg, hvis Former og Forhold var lige saa vigtige som Bygningens egne. Barokkens Arkitekter tvinger Terrainet ind i Hovedbygningens Rythme, saa at Haven fortsætter og udvider Husets egen Organisme og de bliver sat i organisk Rumforhold til hinanden. Livsfølelsen og Trangen til stolt Repræsentation lader 17 og 18 Aarh.s Mennesker tage Haven til Hjælp for at fremstille det, som er Barokkens Væsen, nemlig Dybden, ved Hjælp af Lys, Skygge og Perspektiv. Derfor bør Arkitekturhistorikeren behandle Haven, der hører til et Hus fra den Tid som en lige saa vigtig Del som Huset.

I Norge stammer Barokhaven fra det herskabelige Handelspatriciat. Hafslund ved Sarpsborg byder det mest storstilede Exempel paa, hvordan en Bygning, ved at overføre sin egen Rythme paa det omgivende Terrain i Form af Have og Alleer, naar fuld Monumentalitet. Det er overraskende at se, hvad Norge har og har haft af Havekunst, den Vrimmel af Herregaarde fra alle Egne med fornemme klippede Lindealleer, Terasser, Kaskader, Figurer af Marmor og Træ og skønne Lysthuse, viser Læseren et andet Land end det man er vant til at tænke paa. Har

Norge ikke fyrstelige Parkanlæg at opvise, har Landet fulgt med i Formudviklingen og har omskabt laante Motiver paa nationalt Grundlag efter sit mere borgerlige Behov.

Forfatteren fortsætter Havekunstens Historie i 19 Aarh. Vi ser, hvor storstilede Haver de store Handelsmagnater som Anker paa Ullevold ejede, hvis Fester efter danske Rejsendes Udsagn overgik vore Hoffester paa den Tid. Man ser, hvorledes Landskabshaven i Slutningen af 18 Aarh. blev præget af Tidens litterære og filosofiske Tanker, der fordrev Formens Kunst, Skulpturen fra disse, og man ser i 19. Aarh., at Haven, trods Rigdom paa Vækster, ikke kan skjule sin trøstesløse Mangel paa Holdning og Form og den fuldkomne Opløsning af den gamle Sammenhæng mellem Bygnings- og Havekunst.

Forfatteren har i dette Værk, som er en skøn Mosaik, af tusinder Detailler fra Arkiver og Litteratur, fra Rejser, af Tegninger og Fotografier, givet sit Land de ledende Principer, som har været grundlæggende for den gamle Kultur og som i kommende Tider vil være et vægtigt Bidrag til at skabe en national Tradition i norsk Havekunst. Folkemuseet i Kristiania har gjort sig fortjent ved Udgivelsen af dette smukke rigt illustrerede Værk.

For Danmark har dette Arbejde særlig Interesse, dels fordi vi intet ejer af Litteratur om vor Havekunst og dels, fordi det er sandsynligt, at en Paavirkning fra Danmark har gjort sig gældende i Norge. Danske Kunstnere har været virksomme her, saaledes har den dygtige Arkitekt C. F. F. Stanley, Thorvaldsens Ven tegnet Templer for norske Haver. Og endelig giver dette Værk os et udmærket Bidrag til Kendskabet til nordisk Havekunst i de Tider, da man forstod at anvende Plantninger med en Sikkerhed og Takt, som det skorter paa i vor Tid. I København ser man barokke Bygningers Arkitektur sløres af Vedbend med Kathedralstilens fromme Stemning, og man tænker ved Nyanlæg som paa Kongens Nytorv paa hin Tid, da Statuen stod forgyldt, indrammet af en »Krinds« af stedse bronzegrønne blanke kuplede Buxbomtræer, plantede 1711 af den senere Overlandbygmester J. C. Krieger, der gav mere Form og Stil til Monumentet end de skiftende Mængder af brogede Blomster, der med deres Pragt ligesom hoverer over Statuens triste Farve. Vi har ogsaa vore gamle Herregaardshaver, hvor man oplever de mærkelige maleriske Stemninger, som gamle arkitektoniske forvitrede og tilgroede Plantninger kan give, Minder om en svunden Kultur, Formsans og Rigdom; men de bliver for hvert Aar færre og sjældnere og for hvert Aar bliver det sværere at finde de Linier, der kunde bidrage til at udvikle en national Tradition i vor Havekunst, som var mere værdifuld for os den Kunst, vi faar let og færdig fra moderne udenlandske Fagskrifter.

CARL W. SCHNITLER:

ITALIENSK RENÆSSANCE OG BAROK.

KRISTIANIA. 1917 4°.

En Række Forelæsninger, som Forfatteren har holdt ved kungl. akademiens för de fria konsterna konsthögskola i Stockholm, har givet Motivet til denne Bog, lige pragtfuld i Indhold og Udstyr, hvormed han fortsætter sine Arbeider over Havekunst.

Den moderne Tid betegner en Reaktion mod det 19 Aarh.s overdrevne Individualisme. Forfatteren hævder, at Havekunsten i dette Aarhundrede har tabt ethvert Instinkt for kunstnerisk Sammenhæng og Monumentalitet, og at der i Modsætning til Nutidens Individualisme var en Tid, da Traditionen var en levende Kraft og der var en Følelse af Sammen-

hæng mellem Kunsterne. Han rører her ved et stort og interessant Spørgsmaal, som maaske ikke er uden Sammenhæng med den sociale Udvikling, der gennem Aarhundredet er gaaet i Retning af en stigende Uniformitet i de personlige Forhold, ledsaget af en tiltagende Trang til Individualisme i Kunsten.

I en Indledning om den antike Havekunst paapeges det, hvorledes denne havde paavirket Renaissancens Theoretikere. Det er Barokkens Kunstnere, der giver det Nye. Medens tidligere al Formen laa i Grundridset, i Fladen, bringer Barokken Terrain og Rumforhold ind i Havens Arkitektur, den bringer kunstnerisk Sammenhæng og Bevægelse ind i den ensformige Række af Flader, Ungrenaissancehaven opviste. Barokkens Længsel efter Massevirkning var en af dens Grundegenskaber. Stoffet skal tvinges ind i organisk Sammenhæng til en imponerende kunstnerisk Totalvirkning. Voldsom Bevægelse og Kontrast var Principperne for dens Formbehandling. Hvor Renaissancen kun havde Øje for de sideordnede Dele, søger Barokken den brede mægtige Helhedsvirkning ved souverænt at indordne hvert Led under et herskende Hovedmotiv.

Det er i Reguleringskunsten, at Barokken gør sin største Indsats, hvad enten det gælder Bybilledet eller Havekunsten. I Gadeplanerne anvender man en lignende Fremgangsmaade som i Havernes Anlæg. Over for en Række af Roms Barokkirker siger Forfatteren, at det kan fornemmes som om Gaden hen til dem, dernæst Pladsen foran dem og endelig Kirkeskibet og Kuppelrummet er komponeret som et eneste rythmisk sammenhængende Rum med Sluteffekt i Kor og Alter.

Barokkens Kunst og Kultur er mindre nationalt præget end Renaissancens, den er mere universel, fordi Idealerne var blevet mere ensartede end tidligere.

For at vise Udviklingsgangen gennemgaas de berømteste Haver, deres Arkitektur og Historie forklares og illustreres og vi faar et betagende Indtryk af den Skønhed og Rigdom, der var samlet særlig i Frascati og Tivolihaverne ved Rom. Det er, som alle Kunstarter havde forenet sig for at give den Skønhedstrang, Tiden ejede, Udtryk i dens Haveanlæg, ikke alene Havekunst, men Arkitektur, Ingeniørkunst, Vandanlæg og Skulptur — en henrivende Springvandsfigur, der tjener som Titelvignet for Bogen, giver en Forestilling derom.

Den, der ikke har set de Skønhedsaabenbaringer, denne Havekunst giver Beskueren, vil af Bogen faa en Forestilling derom, og den som har set dem, som har følt derved noget af den Betagelse, som et Fattighusbarn fra en Baggaard maa føle ved at komme ud paa en fornem Villa paa Strandvejen, vil Bogen være kær ved Erindringen om de Øjeblikke, de mest skønhedsfyldte, man har tilbragt i de herlige Haver i Roms Omegn.

VICTOR P. CHRISTENSEN.

CLAUS BERG.

I »Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen«, 3. Hefte for 1917, har Direktøren for Lübecks Kunstmuseum, Professor, Dr. *R. Schaefer* S. 112 ff. skrevet en Afhandling om »Claus Berg fra Lübeck«, d. v. s. den navnkundigste middelalderlige Billedskærer, som har levet i Danmark, Mesteren for den pragtfulde Altertavle i St. Knud i Odense, oprindelig stiftet af Dronning Kristine paa Højalteret i Odense Graabrødrekirke, hvis Kor Dronningen indrettede til Gravkapel for sig og sin Slægt.

Dr. Schaefers Afhandling ledsages af Gengivelser efter et Par Arbejder af Claus Berg i Nordtyskland, dels den Altertavle, som allerede Münzenberger henførte til

Claus Berg, og som nu findes i Sognekirken i Wittstock, dels nogle Apostle fra en Altertavle i Güstrow Domkirke i Mecklenburg. Dr. Schaefer har utvivlsomt Ret i, at det er Arbejder fra Claus Bergs Værksted. Güstrow-Apostlenes Figurstil, deres Bevægelser, Behandlingen af Haar og Draperier er helt Claus Berg'sk. En af Figurerne svarer ret nøje til en Apostel fra Altertavlen i Bregninge paa Ærø, en anden til en Apostel paa Altertavlen i Aarhus Frue Kirke. Og Hovedgruppen i Wittstock, Jomfru Maries Kroning, er en Replik af den tilsvarende Gruppe foroven i Midten paa Altertavlen i Odense, hvor der ogsaa findes en Kvindeskikkelse, som svarer ret nøje til den hell. Anna, der er Sidefigur paa Wittstock-Tavlen. Medens Claus Berg har boet og virket i Odense, er der altsaa fra ham, Datidens ypperste Billedskærer i Norden, udgaaet Værker ogsaa til nordtyske Kirker. Deri er intet mærkeligt. Cornelis Floris f. Eks. leverede store Gravmæler baade til Königsberg, Slesvig, Roskilde og Herlufsholm, uden derfor at forlade Antwerpen, og af Thorvaldsen finder man Arbejder baade i Mainz og München. Men han har dog ikke levet og virket i nogen af disse Byer.

Derimod er det ikke umiddelbart indlysende, at det tredie Arbejde i Nordtyskland, som findes gengivet, er af Claus Berg (som Dr. Schaefer mener). Det er en Altertavle fra Burgkirche i Lübeck, nu i Byens Kunstmuseum. Hovedgruppen, den hellige Familie, har i hvert Fald ikke afgørende Lighed med sikre Arbejder af Claus Berg. Men naturligvis er det ikke muligt at dømme paalideligt alene paa Grundlag af Gengivelser[1].

[1] En yngre Kollega har mindet mig om, at Adolph Goldschmidt i Repertorium für Kunstwissenschaft, 1897, S. 155—156, har omtalt Burgkirche-Altertavlen som »det eneste Værk i Lübeck, der maaske kunde bringes i Forbindelse« med Claus Berg, og som et Arbejde fra Tiden kort efter Aar 1500. Den udmærkede tyske Forskers Ord fortjener Opmærksomhed fra dansk Side.

Naar Dr. Schaefer derimod (S. 121) hævder, at Claus Berg først 1519 eller 1520 fra Lübeck er kommet til Danmark, modsiges denne Paastand af ingen ringere end selve Claus Bergs Søn. Denne Søn, Frants Berg, 1548—1580 Biskop over Oslo og Hammer Stifter, døde den 2. November 1591. Dengang var han efter eget Sigende omtrent 90 Aar, d. v. s. han mente selv at være født omkring 1501.

Et Aarstid før sin Død har han fortalt sin Søn om sin navnkundige Fader, efter hvem denne Søn var blevet opkaldt, og denne Beretning har den yngre Claus Berg ført i Pennen (trykt i: Danske Magasin. I, S. 23 ff.). Eet Punkt fortjener særlig at fremhæves: Dronning Kristine havde staaet Fadder til Frants Berg, der i Daaben fik Navn efter den fromme og tapre Dronnings Yndlingshelgen, Frants af Assisi, efter hvem ogsaa Kristines Søn var opkaldt. Her kan den gamle Frants Berg umulig have taget fejl. Thi det, at Dronning Kristine havde været hans Gudmoder, blev hans Livs Indvielse og Skæbne, Forudsætningen for hele hans Tilværelse. Sagen selv forklares let deraf, at Claus Bergs Hustru havde staaet i Dronningens Tjeneste, hvad Frants Berg ogsaa vidste at berette. Har han haft Ret i, at Claus Berg kom som Ugift til Danmark, maa den navnkundige Billedskærer have været her i Landet allerede omkring Aar 1500.

Videre fortalte Frants Berg, at Dronning Kristine holdt sin Gudsøn i Skole i Odense og efter endt Skolegang sendte ham til Universitetet i Rostock. Her er han da ogsaa i April 1521 sammen med tre Bysbørn indført i Universitetets Matrikel som *Franciscus Biergen* fra Fyen i Odense Bispedømme (L. Daae, Matrikler over Nordiske Studerende ved fremmede Universiteter. S. 78. A. Hofmeister, Die

Matrikel der Universität Rostock. II, S. 79, har læst Efternavnet som Brixii; men det er jo ikke noget Navn, i hvert Fald ikke noget dansk). Navnet Biergen er værd at mærke. Det viser, at Frants Berg har talt Dansk, idet han har fordansket sit tyske Efternavn.

Selv om man antager det ret urimelige, at Frants Berg ikke har vidst, hvornaar han selv var født, eet er dog givet: Dr. Schaefer kan ikke have Ret i, at Claus Berg først er kommet til Danmark 1519 eller 1520, thi da vilde Frants Berg kun have været et spædt Barn paa et eller to Aar, dengang han indskreves ved Rostocks Universitet. Han kan senest være født omkring 1505, og hans Fader maa i det seneste været kommet her til Landet et Aarstid eller to forinden. Claus Berg levede endnu 1532, thi ved den Tid overtalte han — efter Frants Bergs Udsagn — Sønnen, der var blevet paavirket af Luthers Lære, til at tage Tjeneste i Ribe-Bispen Iver Munks Kancelli. Claus Berg har altsaa i alle Tilfælde levet her i Landet det meste af en Menneskealder.

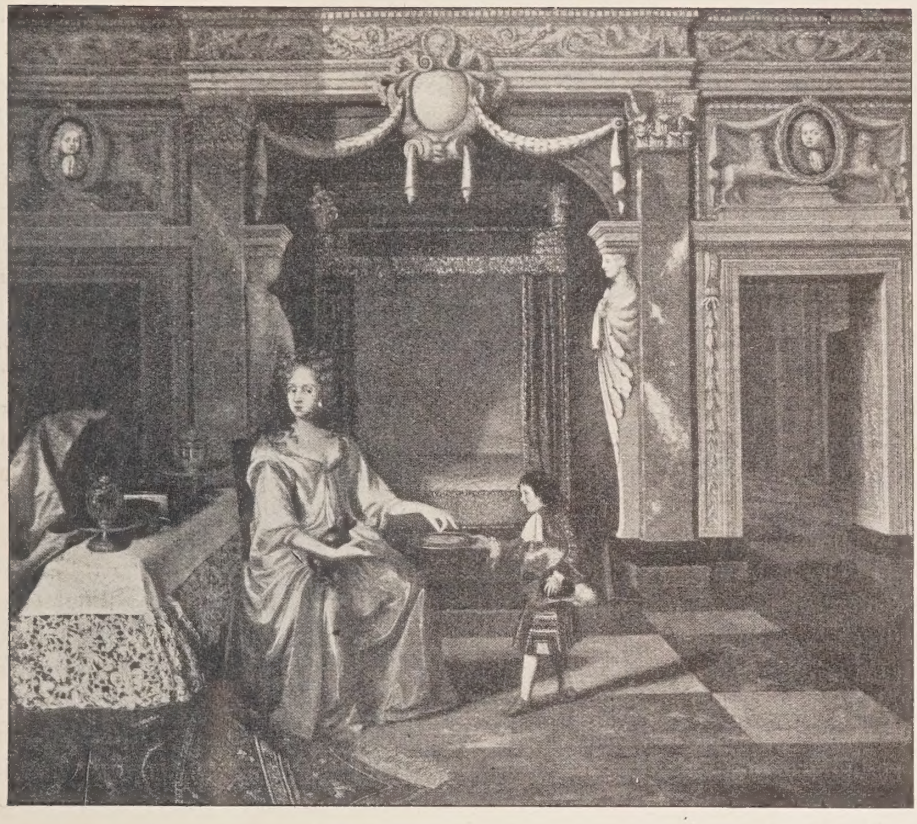
Frants Berg mente, at hans Fader stammede fra Lübeck. Men hidtil har man ikke truffet hans Spor i denne By. Dog er Dr. *R. Struck* for ikke længe siden i Lübecks Arkiv stødt i hvert Fald paa Navnet Claus Berg (R. Struck, Claus Berg. I: Lübeckische Blätter. 1916. S. 40 ff.). 1485 arver denne lybske Claus Berg sammen med en Søster og en Broder deres Faders Hus i Lübeck, 1501 overtager de to Brødre Berg paa Grund af indestaaende Fordringer et Hus i samme By efter en vis Berend Vagt. Men hverken ved den ene eller den anden Lejlighed staar der et Ord om, at Claus Berg var Kunstner. Og Navnet Claus Berg er vel ikke ualmindeligere i Lübeck end i Danmark.

Naar Dr. Struck alligevel er tilbøjelig til at tro, at den lybske Claus Berg og Billedskæreren er een og samme Mand, er det paa Grundlag af følgende Tankegang: Det Hus i Lübeck, de to Brødre Berg maatte overtage 1501, afhændes 1513 til en Billedskærer ved Navn Henning v. d. Heide, efter at det i Mellemtiden havde været ejet af deres Svoger Peter Busch, hvis Haandtering heller ikke kendes. Men — hævder Dr. Struck — »for det meste« bibeholdes ved Ejerskifte den samme Haandtering i det samme Hus. Da nu v. d. Heide var Billedskærer, »ligger det nær at antage«, at ogsaa Peter Busch og Berend Vagt har været Billedskærere. Men nu Claus Berg og hans Broder? Jo, da de har laant Berend Vagt Penge, »kunde man være berettiget til .... at drage den Slutning«, at Vagt har været de to Brødre Bergs Lavsfælle, d. v. s. at ogsaa de to Brødre Berg har været Billedskærere.

Men det er unægtelig en noget tynd Kæde af Bevisligheder. Den eneste sikre Slutning turde være, at vi foreløbig ikke ved det ringeste om, hvorvidt den lybske Claus Berg og Billedskæreren er samme Mand, at det endnu henstaar ganske uafgjort, om Frants Berg havde Ret, naar han mente, at hans Fader var fra Lübeck, og at Dr. Schaefer ikke har fyldestgørende Grund til at skrive om Claus Berg »fra Lübeck.« —

1897 kunde der med Sikkerhed paavises omtrent et Dusin større og mindre Arbejder af Claus Berg her i Landet. Siden da er Listen over hans Værker i Danmark ved tilfældige Fund blevet forøget med hen imod en halv Snes nye Arbejdet. Det turde være betimeligt, at Kunstnerens Liv og kunsteriske Virksomhed tages op til ny og grundig videnskabelig Undersøgelse.

F. Beckett.



H. Paulyn: Portræt af Sophie Amalie Moth.

ET BILLEDE AF HORATIUS PAULYN

Det her gengivne, ret nydelig behandlede mindre Maleri (46 : 51 cm.), der for nogen Tid siden fremdroges fra en dansk Privatsamling, synes at kaste Lys over sin lidet kendte Ophavsmands senere Livsforhold. Den fornemme Dame, der siddende ved Toiletbordet i et pragtfuldt Sovegemak modtager et Brev af en Page, er, som Magister Andrup har paavist, Sophie Amalie Moth; de to ovale Portrætter over Dørene er af hendes to Sønner med Chr. V, Christian og Ulrich Christian Gyldenløve. Over den førstes Portræt — tilvenstre — læses: Horatius Paulyn (de to sidste Bogstaver er noget udviskede), over den sidstes: Pinxit 1682.

Det er yderst lidt, der vides om denne Kunstners Liv og kun ganske faa Billeder, man med Sikkerhed mener at kunne tillægge ham. Houbraken har en Notits om ham, der her bringes i Oversættelse som en ganske god Prøve paa denne Forfatters noget zünftige Stil.

»Hvad Landsmand Horatius Paulyn var, ved jeg ikke, men han har altid opholdt sig i Holland, i Særdeleshed Amsterdam. Han var, efter hvad det synes, en Mand, der satte Gudsfrygtighed højt, men han malede undertiden Ting, der snarere tydede paa alt andet. Johannes Voorhout har fortalt mig, at han engang har set et lille Stykke af den Slags, som var saa utugtigt og letfærdigt i dets Fremstilling, at han skammede sig paa dets

Ophavsmands Vegne; men det var kraftigt og gennemført malet. Kunsthandleren Gerard Uilenborg havde et Stykke af ham, som han vurderede til sine 200 Dukater.

Horatius rejste i Selskab med Jan Rote (som fablede om et Togt til det hellige Land) først til England og derfra til Hamborg for at hverve Tilhængere. Men dette løb ikke altfor raskt for Vinden, idet de nu og da mødte Bagstræbere og ogsaa blev plyndrede for deres Kister, der var fyldte med Faner og Standarter, hvormed de skulde holde Indtog i det hellige Land. Troligt nok var der ikke tabt meget derved, saasom Anføreren for dette hellige Kompagni paa Vejen kom i Tanker om, at han i Udlægningen af den profetiske Tidsregning havde forregnet sig med hundrede Aar, og derfor vendte enhver med hængende Vinger hjem til sit gamle Bur. Jeg har engang kendt en Bagerkone, som havde pakket Sølvtøj, Guld og rede Penge ind, saa meget hun havde kunnet skrabe sammen og ganske stille var stukket af fra Manden med dette gudsfrygtige Selskab, men plukket og plyndret var vendt hjem igen, hvor hun ikke just var bleven budt velkommen. Hvad der er blevet af Horatius, har man siden ikke hørt noget om.«

Bode behandler i sine »Studien zur holländischen Kunstgeschichte« Paulyn ret udførligt, fordi flere med Monogrammet H. P betegnede Billeder, der retteligt maa tilskrives Hendrik Pot, er blevne tillagt Paulyn, der tilhører en senere Generation og maa antages at være født omkring 1640. Der synes siden da ikke at være fremkommet nye biografiske Oplysninger om ham og heller ikke indtil nu at være paavist andre sikkert signerede Billeder af ham end det ene, Bode omtaler fra Grev Belgiojosos Samling i Milano, formodentlig det samme, som v. Wurzbach i sit Leksikon opgiver som værende i Kardinal Bentivoglios Samling i samme By. Senest tillagt Paulyn er et Billede, der i 1906 erhvervedes til Akademiet i Wien, gengivet og omtalt af Th. v. Frimmel i Blätter für Gemäldekunde Bd. 3, S. 100 og 130. Efter Gengivelsen synes dette Billede, der er betegnet med Monogrammet H. P. snarere at være et Billede af Hendr. Pot fra dennes Amsterdammerperiode, malt under Indflydelse af Rembrandt.

Det nu opdukkede Billedes Æmne gør det ret sandsynligt, at Paulyn har haft nærmere Forbindelse med Danmark. Derpaa tyder ogsaa den Omstændighed, at der i Auktionskataloger over ældre danske Samlinger forekommer flere af hans Billeder. Her hidsættes en Liste, der nærmest er fremgaaet af tilfældige Fund; en systematisk Gennemgang af Katalogmaterialet vilde maaske give adskilligt flere.

Chr. Danneskjolds Auktion 1731: Nr. 117. Ein alter Mann mit einem Todten Kopf in dem goût von Miris gemahlet, von Horatius Paulin. Die Höhe $10^1/_2$ Zoll. Die breite $8^1/_4$ Zoll. Nr. 192. Ein Astronomus, sehr fleiszig gemahlet von Horat. Paulin. Die h. 1 Fusz $1^1/_4$ Zoll, Die br. $10^3/_4$ Z. Nr. 194. Eine Dame in ihrem Zimmer ü(ber)aus mühsam gearbeitet von Horatius Paulin. D. h. 1 F. $1^1/_4$ Z. D. br. $9^1/_2$ Z. Grev Otto Thotts Auktion 1787: Nr. 62. En gammel Mand i Dødsbetragtninger, paa Lerred af Horatius Paulin, $19^1/_2$ T. h. $16^1/_2$ br. Nr. 578. Venus og Cupido liggende paa en Sopha, paa Lerred $11^1/_2$ T. h., $8^3/_4$ br. (dette Billede forekommer senere paa N. Steemanns Auktion 1796). Konferensraad Bugges Auktion 1837: Nr. 324. Horatio Paulyn. Paa Træ, 16 T. h., $22^1/_4$ T. b. Venus hviler sovende ovenpaa en Seng med den sovende Amor i hendes højre Arm, den venstre under Hovedet. Paa Kanten ligger en Mængde Blomster. De godt tegnede Figurer ere malede med en meget blød Pensel. Coloritten naturlig. Frede-

rik VII' Auktion 7. Okt. 1864: Nr. 403. H. Paulyn. I et rigt decoreret Gemak sees en nylig indslumret næsten nøgen Figur, som holder et Spejl i Haanden Nr. 404. En i Baggrunden staaende Satyr drager Gevandtet fra en sovende Venus. Udfor begge disse Billeder er i Kataloget tilføjet: sig(neret). Endelig findes i: Kort Udsigt over den Spenglerske Malerie Samling. Kjbhvn. 1809, Side 28 opført: Horatius Paulin a) Et Fruentimmer siddende ved et Bord og b) Et Stilleben-Stykke.

G. F.

MINDRE MEDDELELSER

Generalkonsul Johan Hansen har ladet en Del af sin omfattende Malerisamling blive offentlig tilgængelig. Særligt gives der her rig Lejlighed til at stifte Bekendtskab med mindre kendte Kunstnernavne og deres Gerninger. Som anført i Aarsskriftet har Generalkonsul Johan Hansen i flere Tilfælde ydet Museet sin Støtte. I November 1917 har han skænket det Constantin Hansens Portræt af Elise Købke (Emil Hannovers Fortegnelse Nr. 263).

Det Walkendorfske Kollegium har vist Museet den Velvilje som Depositum at overlade den en Afstøbning af C. F. Stanleys Portrætbyste af Johannes Ewald.

Et af *Dansk Kunstmuseumsforening* erhvervet Billede af Jacob van Ruisdael vil blive gengivet og omtalt i Aarsskriftets næste Bind ligesom det paa den Kaufmannske Auktion i Berlin December 1917 købte spanske Billede fra omtr. 1470.

Kobberstiksamlingen har i det forløbne Aar modtaget en Række Gaver fra forskellige Sider. De af Ingeniør Rump skænkede Haandtegninger er omtalt andetsteds i Aarsskriftet. Fru Ida Hammershøi har givet Samlingen en Tegning af Eckersberg, Charlottenborg set fra Nyhavn, to Tegninger af Købke, den ene et smukt Studie til Østerbrobilledet, den anden en Portrættegning, samt en Landskabstegning af Vilh. Hammershøi. Fhv. Kontorchef H. Chr. Christensen forærede et sjældent italiensk Stik, »Døden overrasker en Kvinde«, af en Mester af Agostino Venezianos Retning, Konsul W. Jensen i Randers et af Demarteaus Blade i Rødkridtmaner, Tryk avant la lettre, den hollandske Kunstner W. O. J. Nieuwenkamp Prøvetryk af et Par af hans Raderinger, Hr. Litograf P. W. Johannsen et Farvelitografi efter Zorns Maleri »Bølgeskvulp«. Endelig maa omtales en betydelig Gave fra Eksekutorerne i Maleren Frans Schwartz's Dødsbo, idet de tillod, at der til Samlingen efter eget Skøn udvalgtes en Række smukke Tryk af Kunstnerens Raderinger.

Museets Bibliothek har modtaget følgende Gaver fra Institutioner og Private: Museerne i Basel, Boston, Detroit, Göteborg, Hallingdal, Stockholm, Foreningen til Hovedstadens Forskønnelse, Kunstforeningen, Rosenborg, fhv. Kontorchef H. Chr. Christensen (en Samling Fotografier efter Zahrtmanns Billeder), Forfatteren Helge Kjellin, Professor E. Wrangel, Bukowskis Kunsthandel, Firmaerne Paul Cassirer, Hugo Helbing, Rudolph Lepke, Frederik Muller & Cie samt Redaktionen af »Norsk Folkekultur«.

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

N. A. Abildgaard: Høstmand. Tegning. Kobberstiksamlingen ..... Titelbladet
W. Marstrand: Musikunderholdning. Tegning. Kobberstiksamlingen. Bilag overfor 1
— Et Uheld paa Kilderejsen. Kunstmuseet 1
— Gadescene i Hundedagene. Kunstmuseet 5
— Waagepetersens Familjebillede. Kunstmuseet 9
— Tiggergondolen ved et Herskabs Landstigning. Kunstmuseet .. 10
— Interiørstudie fra Italien 1869. Kunstmuseet 11
— Friernes Besøg. Skitse. Kunstmuseet 13
— Eva frister Adam. Kunstmuseet 14
— Bortførelsen. Kunstmuseet 14
— Den fortabte Søns Hjemkomst. Kunstmuseet 15
— Prikken paa Næsen. Tegning. Kobberstiksamlingen 17
— Romersk Gadescene. Tegning. Kobberstiksamlingen 18
— »Den Vægelsindede«. Tegning. Kobberstiksamlingen 19
— Magister Rosiflengius. Kunstmuseet 20
— Et københavnsk Hjem. Tegning. Kobberstiksamlingen 21
— Goethes Elegie XV. Tegning. Privateje 23
— Collegium politicum. Deponeret i Kunstmuseet 25
— Den opstandne Kristus viser den vantro Thomas sine Vunder. Af Randers Museum deponeret i Kunstmuseet 27
— Den paatrængende Bejler. Tegning. Kobberstiksamlingen 28
Artus Quellinus: Kristusbarnet. Kunstmuseet 29
— Jomfru Marie med Barnet. Kunstmuseet 33
— To Smaabørn. Kunstmuseet 34
Pieter Boel: Et Køkkenbord. Gaunø 35
Jacopo Bassano?: Mandsportræt. Gaunø 39
Rubens: Forarbejde til Loftsdekorationen i Whitehall. Omkr. 1630. Gaunø ... 41
Jacob Jordaens: Den hellige Familje. Omtr. (eller før) 1620. Gaunø 43
Jordaens og Snijders: Merkur lærer Amor at fiske. Billedfragmentet paa Gaunø 44
— Sælhunde og Konkylier. Billedfragment. Privateje 44
— Havets Overflod. Privateje. Wien 45
Frans Snijders: Et Herskabskøkken. Gaunø 47
Jacob Backer: »Hyrden«. Gaunø 49
— Dameportræt. Gaunø 50
— Dameportræt. Museet i Darmstadt 51
Thomas de Keijser: Mandsportræt. Gaunø 53

Jan Hals: Dameportræt. Gaunø 54
Adrian Backer: Herreportræt. Gaunø 55
Bartholomæus van der Helst: Overtalelsesforsøget. Gaunø 56
Leonhard Bramer: Salome modtager Johannes den Døbers Hoved. Gaunø .. 57
Claes Moeijart: Englen forsvinder efter at have bebudet Manoah og hans Hustru Samsons Fødsel. Gaunø 59
Jan van Goyen: Hollandsk Flodbred. Gaunø 61
Jacob van Ruisdael: Udkanten af Skoven. Gaunø 63
Melchior d'Hondecoeter: Fugle i en Herregaardspark. Gaunø 65
Hertugerne Frederik (III) og Ulrik af Danmark. Kobberstik af Adrian Matham efter Peter Isaacs 67
Hertugerne Ulrik og Frederik (III). Maleri, formentlig af Remmert Peters. Gaunø 68
Hertug Frederik af Danmark. Gaunø 70
Hertug Ulrik af Danmark. Gaunø 71
Frederik III. Frederiksborg 73
Cecco di Pietro: Madonna med Barnet. Kunstmuseet 79
Hans Smidth: Illustration til En Landsbydegns Dagbog. Kunstmuseet 83
— Illustration til En Landsbydegns Dagbog. Kunstmuseet 84
— Illustration til En Landsbydegns Dagbog. Kunstmuseet 85
— Illustration til En Landsbydegns Dagbog. Kunstmuseet 87
— Illustration til En Landsbydegns Dagbog. Privateje 89
Alfred Sisley: Vandværk i Marly. 1873. Kunstmuseet 93
— Oversvømmelsen. 1873. Glyptoteket 95
— Plovfurer. 1873. Glyptoteket 99
Claude Monet: Skygger paa Havet. 1882. Glyptoteket 103
Jørgen Roed: Pige med Frugter i en Kurv. Kunstmuseet 105
— Kunstnerens Mormoder. 1828. Kunstmuseet 107
— Torvet i Piperno. 1838. Kunstmuseet 109
Kratzenstein-Stub: Sophie Frølich, f. de Coninck. Kunstmuseet 110
N. A. Abildgaard: Theologien. 1800. Kunstmuseet 111
J. Th. Lundbye: Køer vandes ved et Gadekær. 1844. Kunstmuseet 113
Dankwart Dreyer: Landskab med en Regnbue. Kunstmuseet 114
P. C. Skovgaard: Udsigt fra Kunstnerens Bolig. 1854. Kunstmuseet 115
Vilh. Kyhn: Studie fra Farimagsvej. 1852. Kunstmuseet 117
Kristian Zahrtmann: »Et Interiør fra forrige Aarhundrede«. 1881. Kunstmuseet 119
Kai Nielsen: Maleren Niels Larsen Stevns. Kunstmuseet 121
Rembrandt: Studiefigurer. Tegning. Kobberstiksamlingen 122
Ferdinand Bol: »Fantasiportræt«. Tegning. Kobberstiksamlingen 123
Jan van Goyen: Landskab. Tegning. Kobberstiksamlingen 124
— Landskab. Tegning. Kobberstiksamlingen 125
Meindert Hobbema: Landskab. Tegning. Kobberstiksamlingen 127
Hendr. Goltzius: Kunstnerens Fader Johannes Goltzius. Kobberstiksamlingen 128
Jacob Jordaens: Gravlæggelsen. Tegning. Kobberstiksamlingen. Bilag overfor 128
Federigo Barocci: Marias Møde med Elisabeth. Tegning. Kobberstiksamlingen 129
Hendr. Goltzius: Tegning. Bagsiden af Tegningen S. 128 130
B. Thorvaldsen: Udkast til »Natten«. Tegning. Thorvaldsens Museum 131

A. J. Carstens: Natten. Efter Tegning til Moritz's Götterlehre 132
— Natten. Efter Billedet i Museet i Weimar 133
Fragment af en attisk Lekythos 139
Etrurisk Dødsdæmon i Tomba dell' Orco 143
Ptah-Sokar, ægyptisk Fajancefigur. Antiquarium München 146
Ptah-Sokar, ægyptiske Fajancefigurer. Antiquarium. Berlin 147
Kyprisk Terrakottafigur. Antiksamlingen. København 148
Rekonstruktionstegning af Natten paa »Kypselosskrinet« af H. Stuart Jones .. 154
H. C. Andersen. Fotografi. Ramme af Lorenz Frølich. Kobberstiksamlingen ... 155
Lorenz Frølich: Udkast til »Noget«. Tegning. Kobberstiksamlingen 156
— »Dynd-Kongens Datter«. Tegning. Kobberstiksamlingen 157
— »Dynd-Kongens Datter«. Tegning. Kobberstiksamlingen 158
— »Dynd-Kongens Datter«. Tegning. Kobberstiksamlingen 159
— »Snemanden«. Tegning. Kobberstiksamlingen 161
— »Det gamle Egetræes sidste Drøm«. Tegning. Kobberstiksamlingen 162
— »Skarnbassen«. Tegning. Kobberstiksamlingen 163
— »Helhesten«. Tegning. Kobberstiksamlingen 164
— »Pigen, som traadte paa Brødet«. Aftryk af den originale Kliché 165
— »Pigen, som traadte paa Brødet«. Tegning. Kobberstiksamlingen 166
— Slutningsvignet til »Pigen, som traadte paa Brødet«. Aftryk af den originale Kliché 167
To Fotografi-Portrætter af Kristian Zahrtmann 168
J. G. Grund: Det norske Haveanlæg i Fredensborg. Tegning. Privateje..... 171
H. Paulyn: Portræt af Sophie Amalie Moth. Gisselfeldt 179

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

A. G. v., 46.
Abildgaard, Nicolai Abraham, 21, 110, 111*.
Adam, François Caspar, 171.
d'Agar, Jacob, 36.
Alberti, Leon Battista, 174.
Alen, Jan van, 64—65.
Als Peder, 36.
Aumont, Louis, 8, 109.

Backer, Adrian, 54—55*.
Backer, Jacob Adriansz, 48—50*, 51*, 54.
Barocci, Federigo, 128, 129*.
Bassano, Jacopo, 39*.
Bendz, Vilhelm, 7, 8.
Berchem, Nicolas, 126.
Berg, Claus 176—178.
Bertall, Charles Albert d'Arnoux, 166.
Binck, Jacob, 36.
Bindesbøll, Michael Gottlieb, 7*.
Bissen, Herman Vilhelm, 120.
Bloch, Carl, 159, 162.
Boel Pieter, 35*, 46.
Bol, Ferdinand, 123*, 124.
Both, Jan, 46.
Boucher, François, 130.
Boudin, Eugène, 94, 101, 104.
Bramer, Leonhard, 57*.
Breton, Jules, 94, 98.
Brugghen, Hendrik ter, 57.
Bruun, Vilhelm, 116.
Brünniche, Andreas, 36.
Böcklin, Arnold, 102.

Caravaggio, Michelangelo da, 42, 56.
Carstens, Asmus Jacob, 132*, 133*, 135, 140, 147—148, 148—149.
Cézanne, Paul, 94, 96, 98.
Claeuw, Jacques de, 66.
Coelenbier, Johannes, 62.
Constable, John, 102, 114.
Corot, Camille. 12, 92, 94, 95, 97, 102, 114, 170.
Courbet, Gustave, 46, 94, 95, 96, 97, 104.
Craen, Laurens, 66.
Croos, Pieter van der, 60.

Dalsgaard, Christen, 81—82.
Daubigny, Charles François, 91—92, 97, 102, 170.
Daumier, Honoré, 2, 95, 170.
Decamps, Alexandre Gabriel, 102.
Delacroix, Eugène, 14, 94, 95, 96, 100, 101—102, 170.
Demarteau, Gilles, 181.
Denner, Balthasar, 66, 130.
Dittmarz, Henderich, 37.
Doomer, Lambert, 125.
Doré, Gustave, 166.
Dreyer, Dankwart, 114*.
Dughet, Gaspar, 129.
Duquesnoy, François, 30, 32.
Duval, Amaury, 106.

Eckersberg, Christoffer Wilhelm, 3, 4, 7, 8, 19, 23, 107, 108, 109, 110, 116, 181.
Eilersen, Eiler Rasmussen, 25.
Elias, Nicolas, 52.
Elsheimer, Adam, 58.
Eltze, F., 160.
Es, Jacobus van, 45.
Everdingen, Allart van, 62, 126.
Everdingen, Caesar van, 55.
Exner, Julius, 112, 116.

Fautin-Latour, Henri, 94, 170.
Fidias, 30.
Fiore, Jacobello del, 76.
Flinck, Govaert, 124—125.
Floris, Cornelis, 177.
Freund, Herman Ernst, 21.
Frølich, Lorenz, 116, 155—167*.
Fyt, Jan, 46, 128.

Gainsborough,Thomas,98.
Garnaas, 171, 172.
Gauguin,Paul,100,120,170.
Gebauer, Christian David, 109.
Gelder, Aert de, 55, 58.
Gleyre, Charles, 94.
Gogh, Vincent van, 100, 170.
Goltzius, Hendrik, 126—127, 128*, 130*.
Goltzius, Johannes, 126, 128*.
Gottschalck, Albert, 120.
Goyen, Jan van, 60—62*, 66, 124*, 125*, 126.
Graecht, Jacob van der, 57.
Greuze, Jean Baptiste, 38.
Gribelin, Simon, 40.
Grund, Johan Gotfred, 171—172*.
Guillemet, Antonin, 95.

Hals, Dirk, 53.
Hals, Frans, 39, 47, 52, 53.
Hals, Jan, 52—54*.
Hammershøi,Vilhelm, 120, 181.
Hansen, Constantin, 23, 107, 108, 112, 181.
Hansen, Hans, 107, 108, 109.
Hansen, Heinrich, 115—116.
Harlem, Cornelis van, 48.
Harlem, Geert Cornelisz van, 37.
Haven, Salomon van, 172.
Heda,Willem Claesz, 66.
Heide. Henning van der, 178.
Helst, Bartholomæus van der, 49, 54, 55—56*.
Hobbema, Meindert, 126, 127*.
Hoeckgeest, Gerard, 60.
Hogarth, William, 3.
Hondecoeter, Melchior d', 64—65*.
Honthorst, Gerard van, 37, 50, 56, 57.
Honthorst,Guillem van,50.
Hooch, Pieter de, 48.
Houbraken, Jakob, 42, 64, 65, 179—180.
Hullegarden, Carel van, 66.
Huysum, Jan van, 48.
Hørner, Johan, 36.

Ingres,Jean Auguste Dominique, 106.
Isaacs, Peter, 67*, 69.

Jacobsen, K. 36.
Jensen, Christian Albrecht, 109.
Johannsen, P. W., 181.
Jongkind, Johan Barthold, 95.
Jordaens, Jacob, 42—45*, 49,127—128, Bilag overfor 128.
Juel, Jens, 36, 110, 111.

Kampen,Jacob van,29—30.
Keijser, Hendrick de, 52.
Keijser,Thomas de, 52,53*.
Kjærschou, Frederik, 112.
Knyff, Wouter, 62.
Kratzenstein-Stub, Christian Gottlieb, 110*, 111—112.
Krieger, Johan Cornelius, 175.
Krock, Hendrick, 66.
Krøyer, Peter Severin, 12, 110.
Kyhn, Vilhelm, 82, 116—117*.
Købke, Christen Schielderup, 23, 107, 108, 109, 120, 181.

Larsen, Johannes, 86.
Larsen, Peter Julius, 116.
Lionardo daVinci, 129,174.
Looten, Jan, 63—64.
Lorentzen, Christian August, 36.
Lorenzetti, Pietro, 77.
Lund, Frederik Christian, 106.
Lundbye, Johan Thomas, 24, 81, 90, 112—113*, 114.
Løffler, Ernst Heinrich, 36.

Mander, Karel van, 37, 68.
Manet, Edouard, 39, 92, 94, 96, 98, 100, 101, 104, 170.
Marrel, Jacob, 66.
Marstrand, Wilhelm, Bilag overfor 1, 1—28*, 119, 120, 168.
Matham, Adrian, 67*, 69.
Matisse, Henri, 100, 170.
Matthiesen, M., 46.
Matthis, Ch. Emile, 156.
Meyer, Ernst, 19.
Michelangelo, 32, 119.
Miereveld, Michiel van, 50, 52.
Millet, Jean François, 46, 94, 101.
Moeijart, Claes, 57—60*.
Molenaer, Klaes, 63.
Molyn, Pieter de, 126.
Monet, Claude, 91, 94, 95, 96, 97—98, 100, 103*, 104, 170.
Moreelse, Paulus, 52.
Morisot, Berthe, 94.
Moucheron, Frederik de, 64.
Müller, Adam, 109.

Nicola, Giovanni di, 77.
Nielsen, Kai, 121*.

Nieuwenkamp, W. O. J. 181.
Noordt, Joannes van, 60.
Noort, Jan van, 60.

Oelen, Adriaenus van, 65.
d'Oggiono, Marco, 129.
Oudry, Jean Baptiste, 66.
Ovens, Juriaen, 42, 50—52.

Pas, Simon de, 52.
Paulyn, Horatius, 179—181*.
Pedersen, Vilhelm, 155, 158, 162, 163, 164, 167.
Pecters, Jacob, 46, 47.
Peters, Remmert, 68*.
Philipsen, Theodor, 117—118.
Pietro, Cecco di, 77, 78—80*.
Pisano, Giovanni, 77.
Pisano, Niccolo, 77.
Pissarro, Camille, 94, 96, 100.
Polygnotos, 141—142, 147.
Post, Frans, 64.
Pot, Hendrik, 180.

Quast, Pieter, 60.
Quellinus, Artus, 29—34*.
Quellinus, Hubert, 31.

Rafael, 104, 112, 119, 174.
Ravesteyn, Jan, 52.
Rembrandt, 47, 48, 52, 57, 58, 60, 118, 119, 122*, 123—124, 125, 170, 180.
Reni, Guido, 39.
Renoir, Auguste, 94, 95.
Reynolds, Joshua, 98.
Richter, Ludwig, 166.
Ring, Laurits Andersen, 88.
Roed, Jørgen, 23, 105—109*.
Roghman, Roeland, 64.
Rosenstand, Vilhelm, 160.
Rousseau, Théodore, 92, 94, 96, 97, 101, 170.
Rovezzano, Benedetto da, 129.
Rubens, 30, 39, 40—42*, 45, 47, 60.
Ruisdael, Jacob Isaacz van, 62—63*, 81, 126, 181.
Ruisdael, Jacob Salomonsz van, 63.

Saghere, François de, 31.
Sandrart, Joachim von, 31.
Schou, Peter Alfred, 118.
Schwartz, Frans, 108, 109, 181.
Schønheyder-Møller, Valdemar Christian, 169.
Siberechts, Jan, 46.
Sisley, Alfred, 93*, 94, 95*, 99*, 102, 104, 170.
Skovgaard, Peter Christian, 81, 114—115*, 169.
Smidth, Hans, 81—90*.
Smit, Aernout, 60.
Snijders, Frans, 44—46*, 47*, 128.
Soolmaker, Jan Frans, 64.
Stanley, Carl Frederik, 173, 181.
Stanley, Charles Frederik Ferdinand, 175.
Steen, Jan, 48.
Steenwijk, Abraham, 66.
Stein, Theobald, 17.
Suerus, Carolus, 72.
Susenier, Abraham, 66.
Sweerts, Michiel, 72.

Teniers, David, 46.
Ter Borch d. y., Gerard, 48.
Thimm, Johan, 36.
Thomsen, Carl, 86, 90.
Thorvaldsen, Bertel, 26, 131—132*, 135, 140, 146, 147, 148, 149, 175, 177.
Tilman, Simon Peter, 52.
Tintoretto, Jacopo Robusti il, 39.
Tizian, 30.

Udine, Giovanni da, 129.

Valckert, Werner van, 35, 66.
Vanni, Torino, 77, 78.
Velde, Esajas van de, 126.
Velde, Jan van de, 58.
Velde d. y., Willem van de, 126.
Veneziano, Agostino, 181.
Verelst, Pieter, 50.
Vermeer van Delft, Jan, 106.
Vitringa, Wigerus, 64.
Vonck, Elias, 65.
Vonck, Jan, 65.
Voorhout, Johannes, 179.
Wahl, Johan Salomon de, 36.
Watteau, Antoine, 130.
Wet, Jacob Willemsz de, 60.
Whistler, James Mac Neill. 94.
Wielingh, Nicolaes, 56.
Wijck, Thomas, 64.
Wijnants, Jan, 63.
Wilde, Alexander, 120.
Willarts, Adam, 60.
Witenwael, Joachim, 48.
Wuchters, Abraham, 36, 37—38, 68.

Xylander, Vilhelm Ferdinand, 12.

Zahrtmann, Kristian, 118—119*, 168—169.
Zorn, Anders, 170, 181.

RETTELSER:

Side 8, Linje 14 fra neden: Waagepeterske, *læs* Waagepetersenske.
Side 11, Linje 2 fra oven: Heymann, *læs* Heyman.
Side 13, Linje 6 fra neden: mefistofilelsk, *læs* mefistofelisk.
Side 19, Linje 10 fra neden: gengiver, *læs* gengivet.
Side 106, Linje 13 fra oven: Amory, *læs* Amaury.
Side 175, Spalte 2, Linje 24 fra oven: *læs* os end den Kunst.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4128